
3 1761 07353448 9

LES

POTIERS DE TERRE

ITALIENS

A LYON AU SEIZIÈME SIÈCLE

OUVRAGES DE M. NATALIS RONDOT

SUR LES ARTS ET LES ARTISTES A LYON

Les Artistes et les Maitres de métier de Lyon au quatorzième siècle. 1882. 1 grand in-8°.

Les Artistes et les Maitres de métier étrangers ayant travaillé a Lyon. 1883. 1 grand in-8°.

Les Protestants a Lyon au dix-septième siècle. 1891. 1 vol. grand in-8°.

Les Peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. 1888. 1 vol. grand in-8°.

Les Sculpteurs de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. 1884. 1 grand in-8°.

Jacques Morel, sculpteur lyonnais (1417-1459). 1889. 1 grand in-8°, avec trois planches.

La Médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs : Louis Le Père, Nicolas de Florence et Jean Le Père (1494). 1885. 1 grand in-8°, avec une planche.

Jean Marende et la médaille de Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche. 1883. 1 grand in-8°, avec une planche.

Jéronyme Henry, orfèvre et médailleur a Lyon (1503-1538). 1892, 1 grand in-8°, avec une planche.

Jacques Gauvain, orfèvre, graveur et médailleur au seizième siècle. 1887. 1 grand in-8°, avec cinq planches.

Jacob Richier, sculpteur et médailleur (1608-1641). 1885. 1 grand in-8°, avec une planche.

Lályame, Hendricy et Mimerel, sculpteurs et médailleurs a Lyon au dix-septième siècle. 1888. 1 grand in-8°, avec trois planches.

Claude Warin, graveur et médailleur (1630-1654). 1888. 1 grand in-8°, avec dix planches.

Nicolas Bidau, sculpteur et médailleur a Lyon (1622-1692). 1887. 1 grand in-8°, avec une planche.

Les Graveurs du nom de Mouterde et le Monnayage du métal de cloche pur a Lyon. 1880. 1 vol. grand in-8°.

Les Maitres particuliers de la Monnaie de Lyon. 1889. 1 grand in-8.

La Monnaie de Vimy ou de Neuville, dans le Lyonnais. 1890. 1 grand in-8°.

Les Orfèvres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. 1888. 1 grand in-8°.

La Céramique lyonnaise du quatorzième au dix-huitième siècle. 1889. 1 grand in-8°, avec deux planches.

Les Potiers de terre italiens a Lyon au seizième siècle. 1892. 1 vol. grand in-8°, avec douze planches.

L'Art du bois a Lyon au quinzième et au seizième siècle. 1889. 1 grand in-8°.

LES

POTIERS DE TERRE

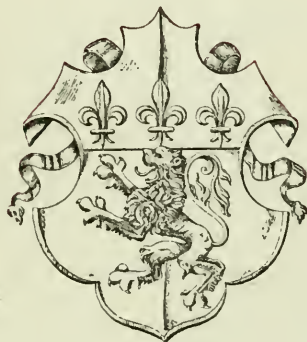
ITALIENS

A LYON AU SEIZIÈME SIÈCLE

PAR

M. NATALIS RONDOT

CORRESPONDANT DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE



LYON
IMPRIMERIE PITRAT AINÉ
Alexandre REY Successeur
4, RUE GENTIL, 4

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
L. ALLISON & Cie
29, CITÉ D'ANTIN, 29

M DCCCXCII


LIBRARY
DEC 20 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

LES

POTIERS DE TERRE

ITALIENS

A LYON AU SEIZIÈME SIÈCLE

I

INTRODUCTION

On faisait à Lyon de la poterie de terre au quatorzième et au quinzième siècle, et certainement auparavant. Cette poterie consistait en pots, gourdes, aiguières, bassins, plats, assiettes et écuelles de terre-cuite vernissée. Une partie de ces objets, dont le vernis[1] était le plus souvent d'un vert vif, présentaient des ornements en faible relief, tels que des fleurs, des rinceaux, des masques, des écussons, etc.

Nous avons compté pour ce temps-là, à Lyon, soixante

[1] C'était la couverte à base d'oxyde de plomb que tous les potiers de terre, depuis le temps des Romains, ont su appliquer.

potiers de terre (quatorze au quatorzième siècle et quarante-six au quinzième siècle) qu'on désignait alors sous les noms de *tupiniers*, de *cruysiers*, d'*argilletiers* ou de *pocturiers*.

Des potiers de terre italiens ont apporté à Lyon, dans les premières années du seizième siècle, un art nouveau, particulier, fondé sur l'emploi de l'émail à base d'oxyde d'étain; il permettait d'obtenir une vaisselle émaillée et blanche qu'on fit un peu moins grossière. Cet art consistait dans l'application de cet émail pour former la couverte opaque et blanche du *biscuit* grossier de la poterie de terre. Le procédé était simple et constituait cependant un grand progrès. Nous ne savons rien des modes de travail de ce temps à Lyon, rien du mélange et de la proportion du mélange de l'oxyde d'étain, de l'oxyde de plomb, avec les autres matériaux, rien non plus des pratiques de l'immersion, du séchage et de la cuisson. Nous pensons que, dans la première période de l'industrie céramique à Lyon, la production de la vaisselle blanche fut le principal objet des entreprises des potiers italiens.

Un peu plus tard, vers le milieu du seizième siècle, le travail fut transformé : la faïence blanche, rendue plus fine, fut peinte et décorée. Ce furent encore des Italiens qui introduisirent à Lyon cette nouvelle manufacture qui avait été si florissante dans leur pays. La pièce, après avoir été plongée dans le bain d'émail, était séchée, et la peinture en couleurs était exécutée sur cette couche. La faïence passait dans un second bain d'un autre émail, celui-ci translucide; elle était séchée et mise au four. Ainsi l'émail d'étain formait le champ qui recevait l'*histoire* peinte, laquelle était

recouverte d'un vernis transparent et brillant. C'est ce que Piccolpasso nous a appris [1]. L'art était plus difficile et obligeait à plus de soins; il passa aux mains d'ouvriers plus habiles auxquels on adjoignit des peintres.

La première fabrique de faïence, faïence blanche très probablement, a échappé à nos recherches, quant aux produits. Les documents n'ont pas fait mention de la fabrication de la faïence peinte dans la première moitié du seizième siècle [2]. Nous n'avons que des noms de potiers de terre, nous n'avons pas de noms de peintres sur vaisselle de terre.

La fabrique de faïences décorées *(istoriati)* était établie à Lyon au milieu du seizième siècle. Elle y était certainement récente. C'était au temps où l'art de la majolique était déjà en décadence en Italie et où les potiers de terre et les peintres sur majolique italiens émigraient, cherchant au loin un travail qui leur faisait défaut dans les ateliers de leur pays.

La ville de Lyon avait alors des rapports si fréquents avec l'Italie qu'il est naturel que notre ville ait attiré des majolistes italiens. Ils sont venus ajouter à l'art déjà pratiqué depuis une quarantaine d'années un art nouveau, qu'ils ont exercé, eux seuls, pendant une autre période de quarante ans environ.

Cédant à l'influence du milieu dans lequel ils vivaient,

[1] M. C. D. E. Fortnum a donné du livre de Piccolpasso un résumé substantiel et clair dans *A descriptive catalogue of the Maiolica*, p. lxxi à xciii.

[2] Nous ferons mention au chapitre xii, A, d'un plat peint et décoré, daté de 1520, attribué à la fabrique de Lyon.

forcés de tenir compte des besoins d'une population si différente à tant d'égards de celle de l'Italie, ils changèrent par degrés leur mode de travail. Ce changement se produisit avec lenteur.

Les faïences, blanches ou peintes, faites dans le goût italien, eurent d'abord, et même pendant assez longtemps, dans Lyon, leurs acheteurs naturels, les banquiers et les marchands italiens. Elles pouvaient avoir d'ailleurs, par les foires, un large marché. Il semble qu'elles furent bientôt, de la part de riches Lyonnais, l'objet d'une assez vive demande et qu'elles entrèrent même, pour si peu que ce fût, dans la consommation, puisque le nombre des *tupiniers* d'origine lyonnaise a diminué de moitié dans la première moitié du seizième siècle.

Nous ne sommes pas cependant, à dire vrai, convaincu que celles de ces faïences qui étaient décorées et dont, à raison de la faible qualité de l'émail, du dessin et de la peinture, le prix devait être relativement modéré, aient trouvé place suffisante dans la consommation purement lyonnaise. Mais l'établissement de ces ateliers, la libre fabrique et le libre commerce, la durée relativement longue de l'exercice de ces potiers, sont des faits certains.

Ce n'est pas dans ce seul cas que des maîtres de métier étrangers ont trouvé pour eux-mêmes une faveur particulière, dût cette faveur susciter aux nationaux une rivalité tout au moins déplaisante. Philibert de l'Orme, qui connaissait bien les entraînements de ses compatriotes, en a fait la remarque avec un peu d'amertume en la généralisant. « Voylà, a-t-il écrit dans son *Architecture*, le naturel du

François qui... prise beaucoup plus les artisans et artifices des nations estranges, que ceux de sa patrie, iaçoit qu'ils (ces derniers) soient très ingénieux et excellents[1]. » Philibert de l'Orme n'avait pas oublié ce qu'il avait eu à souffrir à la cour de l'engoûment pour les Italiens et de l'ambition de ceux-ci. Mais, au quinzième et au seizième siècle, chez les Lyonnais, ce n'était pas une question de sentiment, de tempérament ou de jugement. Il était de leur intérêt bien compris, de leur politique, d'être hospitalier pour les étrangers, de les attirer et de les retenir pour mettre à profit leurs aptitudes, leurs inventions et leur industrie, et par dessus tout pour conserver, pour développer, grâce à eux, le commerce des capitaux, des métaux précieux et des marchandises de toute sorte. Lyon avait le rare privilège de la liberté, la liberté entière, qui était le fondement de ce commerce si étendu et si lucratif, ainsi que l'instrument de la fortune de tous. Les étrangers servaient ses desseins et préparaient sa grandeur.

Nous avons exposé plus d'une fois de quelle façon les entreprises du travail ont été successivement introduites à Lyon. On y était surtout ardent au commerce, et le travail industriel n'a été dans cette ville l'objet d'efforts et n'a acquis la faveur publique qu'autant qu'il ne contrariait en rien les échanges qui apportaient la vie et la richesse. Cela explique que chacune des branches de l'industrie qui est née à Lyon se soit établie sans protection, le privilège, quand il y en avait un, étant au bénéfice des étrangers. Dès lors rien d'artificiel dans l'institution de manufactures dont les

[1] Édition de 1626, chap. XV, p. 27.

commencements ne pouvaient être dans de telles conditions que très modestes. Ces nouveaux venus à la vie industrielle étaient humbles, obscurs, faibles, mais ne comptaient que sur eux-mêmes. L'ampleur du marché, la facilité et la sûreté des transactions, une consommation grandissant, déterminèrent assez vite le progrès dans les manufactures et une demande des produits plus soutenue. Des initiatives imprévues se produisirent. La population lyonnaise resta indépendante, froide, attentive, patiente, un peu méfiante, ne cédant à aucun courant, réglant en quelque sorte, pour ne rien compromettre, la marche de ses petits ateliers sur celle de ses puissants comptoirs.

Par ce tranquille travail, Lyon s'est rendu maître d'industries apportées dans son sein plutôt pour tirer parti de sa situation commerciale. Imprimeurs de livres, orfèvres, graveurs, potiers de terre, horlogers, tisseurs de soie ont été attirés par le lieu de vente; les avantages d'un large marché les ont retenus[1]. La concurrence nationale a été

[1] Le marché de Lyon était en effet en tout temps, même « hors foire », aussi large que possible au point de vue général. Le mouvement des marchandises étrangères était libre, mais précisément parce que Lyon était en quelque sorte ville franche, les produits qui sortaient de notre ville pour entrer dans le royaume étaient soumis aux droits de douane. Lyon a été placé en outre sous un régime de douane particulier par rapport aux soies et aux étoffes de soie qui devaient passer par la douane de Lyon pour être admises en France; c'était le moyen d'élargir le marché et de favoriser les soieries de Lyon. L'organisation économique du commerce lyonnais quant au côté fiscal était compliquée, à raison des dérogations qui y étaient faites au profit de certaines catégories d'étrangers, dérogations par voie de privilèges consentis en

éveillée. En cela les Lyonnais furent prudents et habiles. Ils formèrent de toutes pièces, d'une façon lente et un peu obscure, leur fonds d'industries, s'appropriant les inventions de l'étranger, les modifiant successivement par les leurs, le faisant librement, puisque, pendant longtemps, de droit ou de fait, ils ne connurent pas d'entraves. Brantôme avait bien le sentiment de ces traits du caractère du peuple de Lyon, quand il écrivait, au lendemain de l'entrée de Henri II à Lyon en 1548 : « Ah! Gente ville de Lion, que vous monstrates bien que vous estiez bien gentils, adroicts et ingénieux comme de tout temps vous l'avez esté en ce que vous avez voulu entreprendre. »

M. Édouard Aynard, qu'il faut toujours citer quand on parle du peuple lyonnais, a eu une autre conception du caractère de ce peuple, « actif et contemplatif, a-t-il dit,... race de travailleurs pensifs,... s'agitant dans les contraires [1] ». Cet observateur si fin, qui a apporté à son enquête tant de sincérité et de vigueur, dont le jugement est droit et ferme, a décrit l'étrange nature et l'état de l'âme du peuple de nos jours. Notre vue, à nous, n'a porté que sur la population au seizième siècle. Nous n'avons pas voulu, dans un essai aussi étroit que celui que nous devions écrire, pénétrer avant dans l'étude de l'esprit et de la condition de ces gens de métier qui n'avaient autrefois pas de place dans l'histoire et dont

vertu de lettres patentes du roi et modifiées plusieurs fois, suivant les exigences et les retours de la politique.

[1] *Lyon en 1889. Introduction au rapport de la section d'économie sociale du comité départemental du Rhône à l'Exposition universelle de 1889*, p. 8 à 11.

le tempérament propre s'est montré avec tant de vivacité en tant d'occasions périlleuses. Cette étude ne peut pas ne pas être faite quelque jour. Elle mettra encore plus en lumière la situation particulière d'une ville et d'un peuple qui ont présenté tant de contrastes et d'anomalies et qui ont formé, par suite des singularités de leur histoire, une exception dans l'ancienne France.

La faïence peinte fut faite à Lyon d'abord dans le système décoratif et le style italien; les habitudes de la vie en cette ville, vie un peu fermée, ne s'accordaient pas avec le caractère de cet art nouveau. L'ornementation fut rendue plus simple et fut même à la fin supprimée. L'art devint de l'industrie.

Des alliances avaient uni nos potiers italiens à des familles lyonnaises; les Lyonnais prirent la place des Italiens au commencement du dix-septième siècle. La plupart de ces immigrants italiens s'étaient établis chez nous sans esprit de retour, et leur naturalisation de fait, cela était d'ailleurs ordinaire à Lyon, était presque immédiate. Il y a eu d'ailleurs des exemples de naturalisation par lettres du roi de tous les maîtres de métier étrangers qui avaient été attirés dans cette ville si hospitalière. L'assimilation était si prompte, si complète, qu'il est difficile, en plus d'un cas, de reconnaître, d'après les documents, les gens de métier qui étaient d'origine étrangère.

La présence de potiers de terre italiens à Lyon n'est connue que depuis trente ans à peine. On n'a découvert d'abord, dans un seul acte, les noms que de trois potiers,

et l'on ne pouvait faire remonter leurs entreprises au delà de 1554.

Nous avons trouvé, dans les archives du département du Rhône, dans celles de la ville et des hospices de Lyon, assez de documents pour pouvoir juger mieux du cours que cet art a pris à Lyon depuis le commencement du seizième siècle, et nous avons essayé d'en montrer les origines, ainsi que les développements successifs[1]. Nous avons donné la preuve que des potiers italiens étaient établis à Lyon longtemps avant l'époque qu'on assignait à leur venue et que cette petite colonie est restée en quelque sorte fermée pendant un demi-siècle. Mais, si les édits, les rôles de l'impôt et les actes de toute nature nous ont rendu témoin de la façon dont cette manufacture s'est naturalisée, s'est affermie et s'est transformée, les monuments nous ont manqué, nous manquent encore, pour déterminer la nature de cette fabrique, du moins à ses débuts.

C'est pourquoi nous croyons devoir revenir sur ce sujet[2]. D'une part, nous avons recueilli de nouveaux faits qui forment le complément nécessaire de notre première étude;

[1] *Les artistes et les maîtres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon*, 1883, p. 13. — *La céramique lyonnaise du quatorzième au dix-huitième siècle*, 1889, p. 12 à 18, 21 à 47.

[2] L'histoire de la fabrique de faïence peinte et décorée de Lyon est en réalité encore à peu près ignorée. Cela s'explique par l'insuffisance des renseignements qu'ont fournis les écrivains dont les recherches ont été les plus étendues : C. Drury E. Fortnum, *A descriptive catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian wares, in the South Kensington Museum*, 1873; Albert Jacquemart, *Histoire de la céramique*, 1875; Paul Gasnault et Édouard Garnier, *French pottery*, 1884.

d'autre part, nous espérons que, en rendant plus évidente l'existence de plusieurs fabriques italiennes à Lyon, un plus grand effort sera fait par les *curieux* pour retrouver des ouvrages qui ne sont certainement pas tous perdus, mais dont les uns n'ont pas encore arrêté l'attention et dont les autres sont attribués aujourd'hui à des ateliers italiens.

II

LES FAISEURS DE POTERIE DE TERRE PEINTE ET ÉMAILLÉE EN ITALIE

(XVe ET XVIe SIÈCLES)

L'art de la poterie de terre émaillée et peinte a pris naissance en Orient à une époque très reculée. Les superbes frises émaillées des archers et des lions d'un des palais de la vieille acropole de Suze dans l'Élam ont révélé un art très décoratif, d'une ordonnance savante, qui est vraisemblablement d'origine persane. Cet art remonte au cinquième ou au sixième siècle avant notre ère. Il a été également répandu en Égypte, en Assyrie et dans l'Inde[1]. Il importe peu que l'Italie l'ait tiré directement de l'Orient[2] ou l'ait

[1] On a fait usage de vernis ou d'émaux divers, entre autres de la couverte siliceuse ou vitreuse.

[2] L'Italie a eu, dans les anciens temps, des relations avec l'Orient assez suivies pour avoir pu connaître de bonne heure l'émaillerie de la terre, ses procédés et ses applications. Voir *la Céramique italienne. Sigles et monogrammes*, par F. de Mély, 1884, et

reçu par les Maures d'Espagne[1]. Ce qui est certain, c'est qu'elle l'a transporté tout entier chez elle. Si elle n'a pas introduit des ouvriers et des artistes orientaux, elle a connu leur art et leur travail et s'en est inspirée. Elle s'en est si bien inspirée, elle se les est si bien appropriés, qu'on a longtemps regardé l'Italie comme le foyer de ces rares inventions. La France les a reçus de ce pays.

Au milieu du quinzième siècle, cet art était en plein épanouissement.

Ces ouvrages si originaux et si élégants sont associés étroitement à la Renaissance italienne.

L'emploi, dès la fin du quatorzième siècle, de l'émail d'étain qui est sans aucun doute d'invention orientale, l'*invetriatura* de la poterie de terre, les modèles précieux tirés de la Perse et de l'Espagne, ont amené la formation de toutes pièces d'un art nouveau dont la création est due en partie à ces princes italiens qui étaient si grands seigneurs, si passionnés pour un luxe plein de noblesse et d'éclat, dans un temps où il y avait cependant encore quelque barbarie. Les Italiens suivaient leur propre élan; ils savaient garder leurs fières allures et imaginer des déco-

l'article du même auteur sur les *Origines de la céramique italienne (Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIX, 1884, p. 111 à 132).

[1] Les Orientaux ont porté cet art en Espagne et lui ont même imprimé un caractère nouveau et saisissant. — Notre ami regretté, sir M. Digby Wyatt, artiste, savant et érudit, qui connaissait si bien l'ancien art arabe, avait observé, avec son esprit judicieux et formé par un long travail, la céramique des Sarrasins de Sicile et des Maures d'Espagne. Il n'a pas malheureusement publié le résultat de ses études.

rations neuves, hardies et gaies, sans trop s'écarter des procédés et du goût de l'Orient[1].

Il faut placer au commencement du quatorzième siècle, voire même à la fin du treizième siècle, les premières entreprises des maîtres italiens, car l'émail d'étain était connu d'eux à cette époque. Luca della Robbia, sculpteur florentin, a ouvert une voie nouvelle à l'art italien, non pas tant en faisant emploi dans l'art décoratif de la terre cuite, matière plus durable et d'un travail moins pénible que le marbre et le bronze[2] (on l'employait dès le quatorzième siècle), mais en la rendant plus propre à cet emploi. Il s'attacha principalement à faire cette sculpture en argile cuite si originale et si décorative, à laquelle il a imprimé un caractère si personnel, et à la recouvrir d'un émail blanc ou coloré. Luca della Robbia a donc fait, au moins depuis 1440, des ouvrages de terre cuite émaillée, à deux tons

[1] Nous n'avons pas à aborder la question encore obscure des origines de la fabrication de la poterie émaillée en Europe. Ceux-là qui ont, comme nous, vu sur place les décorations monumentales céramiques de l'Orient, qui ont pu voir en Orient et ailleurs les débris d'un art qui fut si florissant en Asie, jusque dans l'Asie centrale, et dont l'histoire est tout à faire, gardent l'impression que la question de l'origine, déjà résolue en partie, ne le sera complètement que quand on connaîtra mieux la céramique de l'ancienne Perse. Malgré la rareté de matériaux pour l'étude, ce sujet a été traité par plusieurs savants ; il l'a été surtout, avec le plus de sincérité, de science et de pénétration, par M. C. Drury E. Fortnum dans son excellent livre sur la majolique. M. Alfred Darcel et M. Émile Molinier ont fait en même temps la lumière sur plus d'un point, et ce dernier a agrandi le champ de nos connaissances.

[2] Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, etc.* Édition G. Milanesi, t. II, 1878, p. 173.

ou polychromes. Il est possible qu'il ait fait usage d'un émail plus beau ou dont l'application fût moins incertaine; cet émail il ne l'a pas inventé et aucun doute ne saurait subsister sur ce point[1].

Il y avait à Lyon, en 1500, un « faiseur d'ymaiges de terre », du nom d'Étienne Robert[2]. Cet homme, s'il avait été modeleur ou sculpteur, aurait été désigné comme *molleur* ou mouleur (modeleur), *tailleur d'imaiges* ou *ymaigier* (sculpteur). Les « ymaiges de terre » qu'il faisait n'étaient-elles pas des *ymaiges* (statues, hauts ou bas reliefs) de terre cuite ?

On ne saurait dire avec certitude l'origine de la fabrication en Italie de la vaisselle émaillée[3], c'est-à-dire de la vaisselle de faïence émaillée, peinte et cuite au grand feu.

Cette vaisselle, qui a un si grand caractère et qui est frappée si souvent au coin d'un art puissant, était produite en Italie dans les vingt-cinq dernières années du quinzième siècle. On connaît des ouvrages de ce temps, ils étaient déjà nombreux à la fin du quinzième siècle. Il n'est pas certain que Luca della Robbia en ait fait. La suite des dix-sept pièces décorées, d'une si rare beauté, qui sont au musée Correr à Venise, faïences dont la décoration est

[1] Il faut lire l'étude complète et si bien ordonnée que MM. J. Cavallucci et Émile Molinier ont faite des della Robbia et surtout de Luca della Robbia (*Les della Robbia, leur vie et leur œuvre*, 1884).

[2] Archives de Lyon, CC 235.

[3] Vasari et d'autres écrivains ont attribué à Luca della Robbia soit l'invention de l'émail d'étain, soit sa première application à la vaisselle de terre. L'usage de cet émail était généralement répandu vers 1438; on a la preuve de son emploi en Italie au quatorzième siècle.

attribuée à un peintre de Faenza, a été faite vers 1482. Le musée de Sèvres possède un plat de *mezza majolica* (le Christ debout dans son tombeau) dont l'origine est inconnue, mais qui est daté de 1485 [1].

En France et en Italie, dès le milieu du quinzième siècle, la faïence émaillée hispano-moresque (les « terres de Valence », comme on disait alors) faisait partie, du mobilier de souverains, de seigneurs ou de riches personnages.

L'Italie offrait, au seizième siècle, du moins dans la première moitié, le milieu le plus favorable à l'art de la céramique émaillée. Ce siècle s'est ouvert avec l'entreprise hardie et heureuse de Giorgio Andreoli, de Pavie, dont l'atelier à Gubbio est devenu célèbre. Ces fortes races de seigneurs et de marchands, ces Italiens riches, prodigues, passionnés pour le luxe, l'éclat et l'élégance, ardents à introduire dans leur vie tous les raffinements, imprimèrent un prodigieux essor à cette manufacture dont les produits avaient pour eux tant d'attrait. Cette manufacture avait en effet sa raison d'être en ce pays. Elle permettait de satisfaire ces habitudes de mise en scène fastueuse si répandues qu'elles paraissaient générales. Les vases et les plats de majolique remplaçaient en partie l'orfèvrerie, ils ornaient avec elle les dressoirs et les tables et montraient des répétitions nombreuses de ces œuvres des nouvelles

[1] C'est ce plat dont la date a été lue à tort par quelques-uns 1489, et qui, à raison de l'inscription, a été supposé, supposition mal fondée de tout point, être de la main de Georges Andreoli (le *maestro Giorgio).* L'ouvrage le plus ancien qu'on attribue à ce maître porte la date de 1501.

écoles de peinture dont l'Italie était si fière et si jalouse. Aussi, il y eut, de l'autre côté des Alpes, un large et rapide épanouissement de cet art.

La faïence peinte et décorée était répandue à la fin du quinzième siècle dans toute l'Italie. Faenza, dans les Marches, qu'il faut regarder comme une des premières fabriques par ordre de date, produisait, dès les premières années du seizième siècle, des ouvrages réputés pour leur perfection. Les potiers d'Urbino étaient célèbres dans le même temps (Orazio Fontana a été au premier rang parmi eux), et les ateliers de Deruta, dans l'Ombrie, et de Castel-Durante, dans le duché d'Urbin, étaient en renom. Des coupes et des plats merveilleux de l'atelier toscan de Caffaggiolo portent les dates de 1507 et de 1509; il en est de non datés qui sont plus anciens. Les ouvriers de Pesaro, décorateurs habiles et alertes, qui comptèrent parmi eux un maître, Girolamo di Lanfranco, à peu près l'égal des Fontana, se livrèrent surtout, vers le milieu du seizième siècle, à l'exécution d'*histoires* : on appelait alors *histoires* des scènes à figures, tirées de l'histoire ou de la fable; elles étaient peintes des plus riches couleurs [1]. Du reste ces décorations de la vaisselle, dont des estampes d'origine diverse avaient fourni le plus souvent le dessin, se faisaient dans presque tous les ateliers du duché d'Urbin.

Ces travaux ont été poursuivis activement pendant tout le seizième siècle, dans un grand nombre de localités, depuis l'État de Gênes jusqu'au royaume de Naples.

[1] La peinture d'*histoires* sur la faïence était déjà faite dans quelques ateliers italiens en 1480 et même un peu auparavant.

En France, l'art de la terre était pratiqué au quatorzième et au quinzième siècle dans de nombreuses localités. Il avait dans notre pays un autre caractère : c'était une petite industrie, pour ainsi dire domestique, un peu obscure. Les terres cuites vernissées [1], quelquefois de couleur violet brunâtre ou de couleur jaune, le plus souvent vertes, avec ou sans flammules, et dont les ornements en faible relief avaient, même sous le vernis, une finesse singulière, sont des ouvrages qui nous sont propres. On n'observe pas dans ces produits la marque d'efforts vers un style élevé et une exécution raffinée.

Le mouvement qui s'était produit en Italie au quinzième siècle, qui avait acquis dans ce pays tant d'intensité au seizième siècle, ne fut pas ignoré en France. Au retour de nos campagnes en Italie, les procédés et les produits pénétrèrent chez nous, et le roi, comme les seigneurs, furent des initiateurs intelligents. Des témoignages écrits l'attestent, mais, si nos potiers de terre, en présence d'une demande un peu pressante, s'appliquèrent, sur plus d'un point du territoire, à modifier leurs habitudes de travail, leurs modèles et leurs dessins, ils le firent avec lenteur, avec une réserve qu'explique l'état de la consommation commune.

Cette prudence, cette quasi-résistance, eut cette conséquence que des Italiens vinrent dans ce temps-là s'établir en France, empressés de satisfaire ces goûts nouveaux. Cela eut lieu dès la fin du quinzième siècle, car un potier de terre de Forli, Jérôme Solobrin [2], a eu des fours à

[1] Le vernis était à base d'oxyde de plomb.

[2] Jérôme Solobrin était probablement un ascendant de Leocadio Solombrino, également potier de Forli.

Amboise, de 1494 à 1502. Toutefois il ne nous paraît pas que la fabrique de terre cuite ou de faïence émaillée ait eu en France quelque importance et quelque renom avant 1535, et Masseot[1] Abaquesne, « l'esmailleur en terre » de Sotteville-lez-Rouen, est celui dont, à en juger d'après les documents, l'initiative a été la plus heureuse et l'atelier le plus renommé, mais dont l'entreprise ne paraît pas avoir réussi, car Abaquesne est mort pauvre.

Si les potiers de terre italiens nous ont apporté leur art original et brillant, s'ils ont eu l'aide de la cour de France et de seigneurs, ils n'ont pas pu naturaliser leur art dans notre pays. Ils étaient placés dans un milieu bien différent. Il faut cependant distinguer. La faïence blanche, d'abord grossière, devenue peu à peu plus légère et plus fine, a pénétré, lentement toutefois, dans notre consommation. La faïence décorée, avec son ornementation le plus souvent pompeuse, n'avait en France que de rares emplois ; elle a été l'objet d'une recherche passagère, déterminée par la mode ou la curiosité. Les potiers, italiens ou français, ont dû compter avec nos mœurs et nos besoins, subir la loi de nos goûts si mobiles. La fabrication, suivant le mode italien, à peine établie, dut être transformée, transformée en vue de notre propre consommation. Il en fut de cette manufacture comme de bien d'autres, ses transformations devinrent fréquentes. L'esprit français est impatient, se plaît dans l'invention et montre le mieux sa valeur dans le changement. Les *nations* italiennes, établies à Lyon avec

[1] Masseot ou Massiot était, au seizième siècle, une des formes abrégées et familières du nom de Thomas.

le double bénéfice des privilèges des foires et de traités particuliers, restèrent attachées pendant un temps aux produits qui leur rappelaient la patrie. Le goût français pénétra plus tard chez les Italiens.

Ce ne sont pas les immigrants venus de l'autre côté des Alpes qui se sont faits nos maîtres; ils se sont soumis si bien à notre influence et à notre discipline, ils ont perdu si vite cette personnalité qui était la raison de leur venue et sur laquelle ils avaient fondé leurs espoirs de réussite pour l'avenir, qu'on n'a que par les documents écrits la preuve de leur présence. A grand'peine on a découvert de leurs œuvres, leurs œuvres propres, et l'oubli s'est fait vite sur leurs noms.

III

LES FAISEURS DE POTS DE TERRE ITALIENS A LYON DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU SEIZIÈME SIÈCLE

Un peu avant l'année 1512, plusieurs potiers de terre italiens vinrent s'établirent à Lyon. Ils étaient au moins cinq[1], et tous les cinq étaient de Florence. C'était Benedicto Angelo de Laurent (.. 1512-1536), Bastien d'Anthony ou d'Anthoyny (.. 1523- de 1536 à 1538) et son frère (dont le prénom est inconnu), le maître Georges (.. 1529-1554)[2], Baptiste de Grégoire[3] (.. 1529- † de 1556 à 1562[4].)

[1] Il est probable qu'ils étaient six. Le sixième aurait été Jean (. . 1512-1518).

[2] L'indication du lieu d'origine du maître Georges n'est pas précise. Le maître Georges était Italien ; il est probable qu'il est venu de Toscane, mais nous n'en sommes pas certain.

[3] C'est sous ces différents noms que ces potiers ont été inscrits sur les rôles de l'impôt.

[4] Les deux dates indiquent la période pendant laquelle il est fait

Deux de ces potiers paraissent avoir eu plus d'importance que les autres.

Benedicto Angelo de Laurent, appelé le plus souvent « Angelle de Laurent », est venu le premier et n'est pas venu seul, car on lit sur plusieurs rôles des tailles : « Angelo et ses compaignons. » Il aurait donc été le chef de la petite communauté florentine qui s'était transportée à Lyon ; on sait que, au quinzième siècle et au commencement du seizième siècle, le compagnon était ordinairement, non pas un serviteur, mais un associé en sous-ordre. Les compagnons d'Angelo se sont séparés de lui au bout de dix à quinze ans et ont eu alors leurs propres fours [1].

Quatre de ces potiers, Angelo, les deux d'Anthony et Baptiste de Grégoire, habitaient dans le quartier qui s'étendait « depuis l'ospital du pont du Rosne tirant par la rue d'Ambronay jusques au puys Pelluz ». Ils étaient très probablement les uns près des autres, chacun d'eux dans

mention de chaque personnage dans les documents, du moins d'après les notes que nous avons prises. Quand la seconde date est précédée d'une croix, cette date est l'année du décès. Les dates sont celles des rôles sur lesquels ces Italiens figurent ; nous sommes fondé à penser qu'ils étaient à Lyon un peu auparavant et qu'ils y sont arrivés tous en même temps.

[1] Angelo figure seul sur les rôles de l'impôt de 1512 à 1522. Ses compagnons pendant ce temps devaient être les frères d'Anthony et Baptiste de Grégoire. Les d'Anthony se seront établis en 1523 et Baptiste de Grégoire s'est établi en 1529. Cette supposition est plus vraisemblable que d'admettre que les compagnons d'Angelo de 1512 à 1522 étaient autres que les potiers précédents et sont restés inconnus.

une maison différente[1], « en la rue de l'ospital tirant au puy Pelu[2] », et nous pouvons préciser davantage « près l'ospital[3] ».

Le maître Georges *(maestro Giorgio)* a été certainement indépendant. Son nom a toujours été laissé en blanc sur les rôles[4]. Ce « faiseur de potz de terre italien » est le seul des Italiens auquel le titre de maître ait été donné dans les chartreaux. Il y a là un fait digne de remarque. Passeri[5] a écrit, en parlant de Georges Andreoli : « Le titre de maestro était, dans ces temps, un titre qui se donnait seulement à ceux qui professaient les arts libéraux et nobles comme est la peinture. » Le maître Georges était-il à la fois peintre et potier de terre? Nous l'ignorons. Il est aussi possible que la qualité de maître ait eu dans ce cas sa signification la plus ordinaire, celle de maître ou

[1] C'est ce dont on est certain, le nom du propriétaire de chaque maison étant inscrit sur les rôles.

[2] Bastien d'Anthony est bien inscrit sur les rôles des tailles de 1529 comme demeurant dans la rue de l'Hôpital ou la rue d'Ambronay (CC 136), mais on le trouve dans la rue Noire en 1528, au registre des *Nommées* (CC 39).

[3] Il est à remarquer que deux tupiniers, Étienne Blanchardon et Léonard Torchon, demeuraient en 1493 dans « la rue de l'ospital du pont du Rosne », et l'on verra plus loin qu'un potier de terre italien, Christofle Pezaro, habitait aussi en 1562 la rue de l'Hôpital.

[4] Un des plus célèbres majolistes italiens, Georges Andreoli *(il maestro Giorgio)*, n'a jamais signé non plus ses ouvrages de son nom de famille. Il signait : *m̊. g̊.*, *m̊. g̊. da ugubio*, *mastr° giorgio da ugubio*. Il a travaillé en Italie pendant toute la première moitié du seizième siècle.

[5] Giovan-Battista Passeri, *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e nei luoghi circonvicini*, 1758.

de propriétaire de la fabrique. Elle avait souvent le même sens, dans le même temps, en Italie : ainsi Francesco Xanto Avelli, de Rovigo, « fictilinus vasorum pictor egregius », peintre d'*histoires* sur majolique à Urbino de 1525 à 1545, qui travaillait dans l'atelier de Francesco Silvano, n'a jamais pris le titre de maître [1]. Le maître Georges habitait le quartier compris « depuis la maison du maillet d'argent tirant aux Célestins » (CC 144, f° 112 verso).

Ces potiers ont été désignés avec la qualité de « faiseurs de potz de terre » ou de « tupyniers [2] ».

Ils étaient florentins; leur lieu d'origine est mentionné sur les rôles [3].

Quel art ont-ils apporté de Florence ou de Toscane? Nous ne le savons pas. Une fois, Angelo a été inscrit comme « painctre de terre », et le mot *painctre* a été rayé et remplacé par celui de potier de terre. Une autre fois, les deux d'Anthony figurent dans les rôles avec la profession de « faiseurs de potz de terre façon d'Itallye ». Cela donne à penser que ces potiers faisaient de la vaisselle de terre émaillée, comme on la faisait à Florence et en Toscane au commencement du seizième siècle. Etait-ce de la faïence blanche ou de la faïence peinte ou l'une et l'autre? Nous l'ignorons. Nous ne connaissons d'une façon certaine aucun ouvrage de ce premier groupe d'Italiens.

Dans le même temps, c'est-à-dire, de 1506 à 1545, il y

[1] C. D. E. Fortnum, *Catalogue*, p. 345.

[2] Les potiers de terre étaient appelés à Lyon, au quatorzième, au quinzième et au seizième siècle, *pocturiers*, *cruysiers*, *argilletiers*, *faiseurs de pots de terre* et *tupiniers*.

[3] Réserve est faite pour le maître Georges.

avait, à Lyon, quatorze autres potiers de terre, dont les noms sont français et dont la plupart étaient évidemment d'origine lyonnaise.

Nous ferons la remarque que, dans la première moitié du seizième siècle, la ville de Lyon, qui avait reçu les Florentins dont nous venons de parler, ne comptait, quoi qu'on ait dit, qu'un petit nombre d'Italiens, artistes ou maîtres de métier; les maîtres de métier flamands étaient beaucoup plus nombreux. Ces Italiens étaient : Nicolas de Guide, de Lucques, maître ouvrier en draps de soie (..1513-1514), Ange de Basto, peintre sur cuir doré (..1523-1528), Louis, de Lucques, armurier (..1523-1528), Salvator Salvatori, de Florence, architecte et sculpteur (..1533-1536), Barthélemy Nariz, de Gênes, « maistre conducteur (avec Étienne Turquet) de la nouvelle magniffacture de draps d'or et de soye » (..1536-1543), François Forcia, armurier et damasquineur (..1537-1538), Christofle, de Crémone, « faiseur de draps de veloux et de soye » (.. 1538-1539), Benedetto dal Bene et Pierre, l'un et l'autre de Florence, peintres (..1540), Baptiste Gambeo et César Gambeo, ouvriers en épées (..1543-1549), Nannoccio, de Florence, peintre (.. 1542-1548).

Des potiers de terre italiens étaient venus en France avant Angelo et ses compagnons. Jacques Ridolfe et Louis Ridolfe, de Caffaggiolo, en Toscane, avaient établi en 1509 un atelier à Machecoul, en Bretagne.

IV

LES POTIERS QUI ONT FAIT LE PAVEMENT DE L'ÉGLISE DE BROU

(1530-1531)

On connaît l'église Notre-Dame de Brou. La preuve est faite aujourd'hui que Jean Perréal n'est pas l'auteur du plan d'après lequel cette église a été élevée. Il a fait certainement un plan *en pourtraict* de 1507 à 1511, en même temps que les *pourtraicts* des tombeaux. Un maître maçon de Lyon qui avait un grand renom en ce temps-là, Henryet Bertrand, fit probablement un autre projet en 1512, mais Louis van Boghem (il signait *Jeh. Lurch. van Boghem)* donna en 1512 ou en 1513 les plans définitifs à Marguerite d'Autriche, qui les lui avait demandés, qui les adopta et décida que l'exécution en serait faite sans changements. Deux pièces fort curieuses, un marché passé le 14 avril 1526 avec Conrad Meyt le sculpteur et l'étrange gageure que Marguerite fit avec van Boghem

et dont un acte du 26 février 1528 (1529) contient les conditions, ne laissent pas de doute à cet égard.

L'ordonnance architecturale de l'église de Brou a été conçue en très grande partie dans le style gothique flamand. Van Boghem a eu seul, en dernier lieu, l'initiative et l'autorité exclusive dans la composition de ce grand travail, mais ce n'est pas une des moindres singularités qu'on observe dans cette entreprise que de voir un élément décoratif tout à fait italien et relativement nouveau introduit par ce maître. Nous voulons parler du pavement si original, fait de carreaux de terre émaillée et peinte. Perréal connaissait bien, pour l'avoir vue sur place, au delà des monts, en des lieux très divers, l'ornementation italienne; il avait rapporté de ses voyages des études qu'il cherchait à mettre à profit[1]. Il est probable qu'il a eu l'idée de cette application de procédés et de produits alors bien peu connus de ce côté-ci des Alpes, et van Boghem se sera approprié cette idée. L'innovation en ce point n'était pas sans hardiesse. La décoration intérieure avait été inspirée par l'art gothique et « la blancheur et la politure de la pierre », comme dit Paradin, saisissaient le regard; un carrelage émaillé, dont la décoration polychrome était brillante, formait un vif contraste, un peu étrange, que le temps seul devait adoucir.

Ces carreaux présentaient des bustes de personnages, des sujets variés et des ornements. Le dessin était très

[1] Perréal écrivait à Marguerite d'Autriche, le 15 novembre 1509, au sujet de l'église de Brou projetée : « Et ay revyré mes pourtraictures, au moins des choses antiques que j'ay vues ès parties d'Italie. »



Héliog. Dujardin

PAVEMENT DU CHŒUR DE L'EGLISE DE BROU

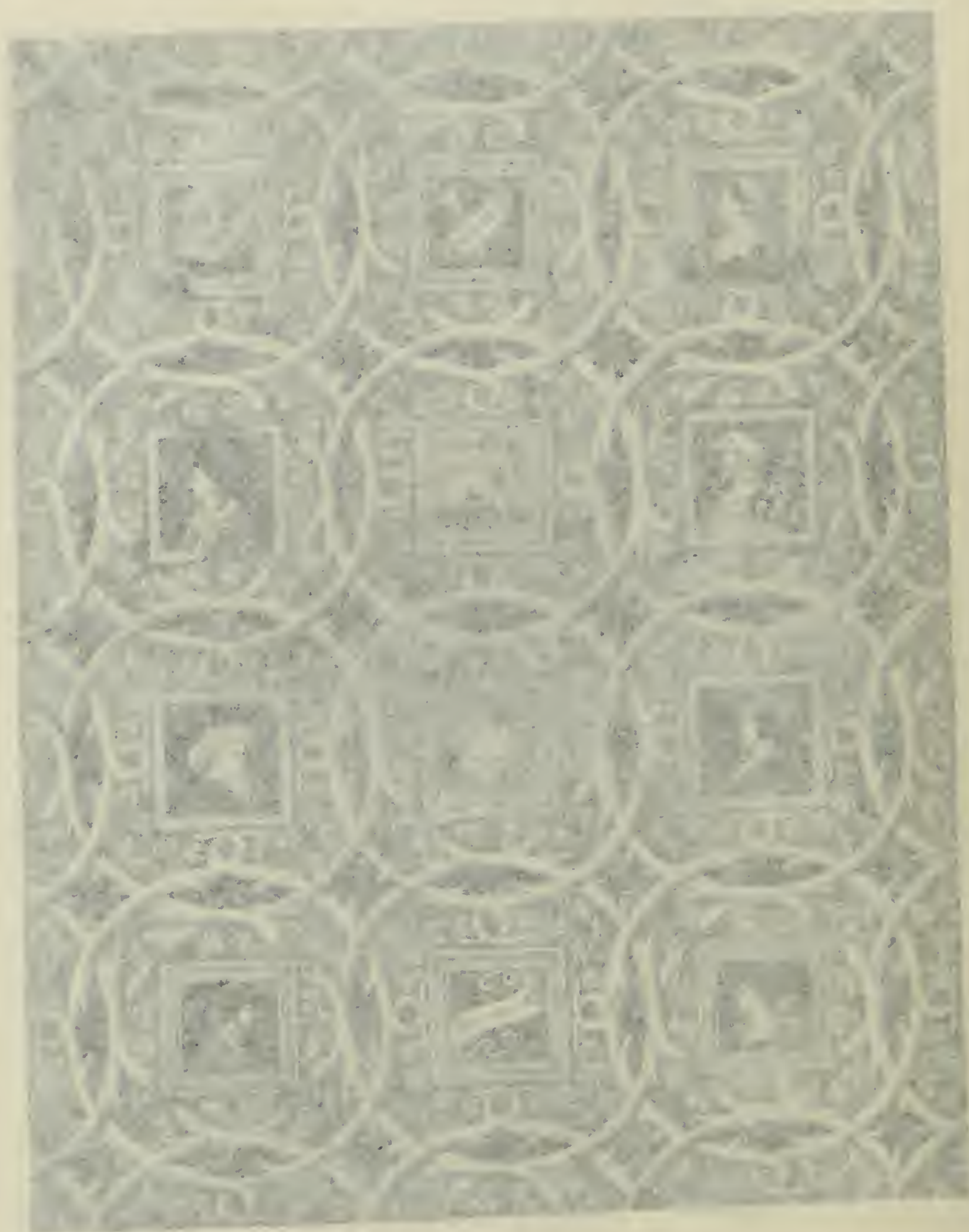
[illegible] d'après ce qu'on sait de l'œuvre, [illegible] d'une couleur [illegible] champ et des [illegible]. Avec de telles oppositions [illegible], il a fallu beaucoup d'art pour que l'harmonie se fît. Les peintres et verriers ne craignaient pas d'aborder ces [illegible].

Ce pavement ne couvrait pas tout le sol de l'église ; il formait le revêtement du sol du chœur, de la chapelle de la Vierge, de la chapelle de Gorrevod [illegible] que Marguerite d'Autriche [illegible] avait fait son oratoire.

Ce carrelage, pour la plus grande partie, a été détruit. On ne le connaît que par un petit nombre de carreaux [illegible]; on le connaît surtout par ce que l'auteur en a dit[2].

[1] Il a été fait une reproduction [illegible] 1879 [illegible]

[2] *Chronique de* [illegible], p. [illegible].



ferme, avec plus de sévérité que d'élégance; les couleurs étaient pures et vives; l'ensemble attestait un sentiment très juste de la coloration et de l'harmonie des couleurs, comme aussi un sentiment très juste du point où l'on pouvait porter l'originalité, nous allions dire la discordance, en matière de décoration intérieure. En effet, d'après ce qu'on sait de l'œuvre, le dessin comportait des émaux d'une couleur chaude et intense, ainsi que des champs et des encadrements aux tons doux et un peu pâles. Avec de telles oppositions audacieuses, il a fallu beaucoup d'art pour que l'harmonie se fît. Les potiers toscans et vénitiens ne craignaient pas d'aborder ces difficultés.

Ce pavement ne couvrait pas tout le sol de l'église. Il formait le revêtement du sol du chœur, de la chapelle de la Vierge, de la chapelle de Gorrevod et d'une petite chambre que Marguerite d'Autriche s'était réservée et dont elle avait fait son oratoire.

Ce carrelage, pour la plus grande partie, a été détruit. On ne le connaît que par un petit nombre de carreaux[1], on le connaît surtout par ce que Paradin en a dit[2] :

[1] Il a été fait une reproduction du petit nombre de carreaux qui existaient encore il y a vingt-cinq ans. On peut juger, d'après ces dessins, du caractère de ce pavement. Voir *les Anciens carrelages de l'église de Brou à Bourg-en-Bresse*, par C. Savy et L. Sarsay, 1870 (16 planches, édition coloriée). On trouvera le dessin colorié du pavé du chœur en son ensemble, dans la *Monographie de Notre-Dame de Brou*, par Louis Dupasquier (pl. XVIII). Nous avons donné, dans la planche 1, ce pavement du chœur, d'après le dessin de Dupasquier. Le musée de Lyon possède deux de ces carreaux en mauvais état.

[2] *Chroniqve de Savoye*, 1552, p. 367.

« Quant est du pavement, dit Guillaume Paradin, mesmes de celui qui est tant au cœur qu'en la chapelle exquise de madite Dame Marguerite d'Austriche, c'est bien la chose autant plaisante à regarder, qu'il est possible de voir, pour estre le tout d'une ioyeuse et singulière Imagerie fort diverse, représentant entre plusieurs médailles et faces des antiques, les figures de ce beau duc Philibert et des deux Princesses Marguerites ses mère et femme, auprès du naturel,... emportant chasque figure, tant antique que moderne, son escriteau de très belle lettre latine, bien apparente et lisable, dont plait et rid ce pavé si fort aux regardans, que souvent au cœur leur engendre un regret de marcher par dessus. »

Ces carreaux ont été faits sur place, à Brou ou aux environs, avec de la terre de Bresse.

On a attribué à des Italiens l'exécution de ce rare ouvrage.

L'église de Brou, commencée en 1511, a été achevée dans l'automne de 1531 et entièrement en 1536. Le pavement a été posé en 1530, ou au plus tard dans le courant de 1531 [1]. C'est, on le voit, vingt-cinq ans avant le carrelage de la chapelle du château de La Bastie, dans le Forez, plus de dix ans avant les pavements du château d'Écouen et du château de Polisy.

[1] Il ne paraît pas qu'il puisse y avoir de doute à ce sujet. Les exécuteurs testamentaires de Marguerite d'Autriche ont écrit aux religieux de Brou le 21 février 1531 (1532) : « Nous avons veu... que maistre Loys le maçon soit prest à rendre ladicte esglise parfaicte. » On sait par une autre pièce que le carrelage avait été mis en place avant 1535.

L'attribution qu'on a faite est naturelle. Pour entreprendre et exécuter une œuvre si bien conçue, si neuve et si hardie, ces peintures larges et d'aspect saisissant, il fallait disposer d'ouvriers expérimentés, rompus à ce métier, et nous ne connaissons pas en France, à cette époque, d'autre exemple d'un pavement du même caractère et d'une telle variété de couleurs. L'ornementation est d'ailleurs dans le goût italien.

On faisait à Florence, au quinzième siècle, de ces pavements de terre émaillée historiés. Luca della Robbia « a cherché, dit Vasari, le moyen de peindre des figures et des compositions sur des carreaux de terre cuite pour donner de la vie aux peintures ». On connaît de ces anciens pavements toscans de la fin du quinzième siècle; ils présentent des portraits en médaillon et des sujets d'ordonnance sévère; le coloris est intense et l'émail brillant. Les potiers faentins ont procédé à peu près de la même façon, ils ont produit beaucoup de ces carrelages[1].

Ces carreaux, ceux de Florence et de Faenza comme ceux de Brou, n'ont aucun rapport, pour la façon, le dessin et la couleur, avec ceux qu'on faisait en France au quatorzième, au quinzième et au commencement du seizième siècle.

Ce carrelage ne ressemble pas non plus aux pavements

[1] Les pavements italiens de faïence émaillée faits au milieu et dans la seconde moitié du quinzième siècle, comme aussi au seizième siècle, présentent différents types de décoration. Nous citerons ceux qu'on a trouvés à Bologne, à Naples, à Parme, à Sienne et à Venise; plusieurs de ces carrelages ont été exécutés par des potiers de Faenza. (Voir le très intéressant petit livre de M. Émile Molinier : *La céramique italienne au quinzième siècle*, 1888.)

qu'on attribue à Masseot Abaquesne et qui furent faits de 1542 à 1557 : à ceux d'Écouen[1] (1542), de Polisy[2] (1545), de la cathédrale de Langres (1550) et du château de La Bastie[3] (1557). Tous ceux-ci ont une coloration plus douce, ont peut-être même trop de sobriété dans le coloris. L'ordonnance en est plus étudiée; il y a dans la composition plus d'harmonie, plus d'élégance, et une élégance qui est plus dans le style de la Renaissance française.

Les carreaux ont 14 centimètres 1/2 de haut sur 15 centimètres de large; ils sont épais (ayant 3 centimètres d'épaisseur), faits de terre rouge. Les deux carreaux du musée de Lyon sont couverts de sujets peints sur émail blanc en bleu foncé, bleu clair, vert clair, jaune et brun.

Le pavement de l'église de Brou présente cette singularité que des effigies très diverses ont la place principale dans

[1] Les pavements faits en 1542 par ordre du connétable Anne de Montmorency, pour son château d'Écouen, sont certainement de Masseot Abaquesne. Ils ont été conservés en partie, et M. le duc d'Aumale en a fait l'ornement du grand escalier du château de Chantilly.

[2] Le pavement d'une des chambres du château de Polisy, commandé par François de Dinteville, évêque d'Auxerre, porte la date de 1545. Il est à remarquer que le 15 décembre 1544 est intervenu à Polisy dans un acte le vicaire général du Primatice, abbé commendataire de Saint-Martin de Troyes, étant témoins Hubert Julliot et Dominique le Florentin, sculpteurs et peintres travaillant alors à Fontainebleau, sous les ordres du Primatice. (Archives de l'Aube, G 66, *Insinuations ecclésiastiques.)*

[3] Le pavement du château de La Bastie a été commandé à Abaquesne par Claude d'Urfé qui était allé à Rome comme ambassadeur de Henri II. Ce carrelage présente des grotesques charmants et est en certaines parties d'un dessin très élégant, dessin dans le goût français, mais dans lequel on observe une influence italienne bien mar-

l'ornementation. Les Italiens avaient déjà tiré, au quinzième siècle, un heureux parti de portraits en médaillon. Ici l'emploi de ces portraits est différent en ce sens que « les figures tant antiques que modernes », comme a dit Guillaume Paradin, sont en nombre à peu près égal et sont associées les unes aux autres de façon imprévue. Les portraits de Philibert le Beau, de Marguerite de Bourbon, de Marguerite d'Autriche et de personnages de la cour de Savoie, sont entrés dans la décoration, avec ceux de Jules César, de Marc Antoine, de Cléopâtre, de Livie, de Maximien. Les *figures modernes* y ont été produites dans de telles conditions de finesse et de précision qu'on voit par leur caractère l'effort fait pour atteindre à la ressemblance. La coloration des médaillons a sa pleine valeur par l'opposition des tons adoucis des branchages avec feuillage qui sont disposés comme en entrelacs et qui forment le fond.

L'idée de ces tapis d'émail éclatants est italienne, italienne aussi l'idée de la juxtaposition de figures et d'ornements. Il semble que le potier de Brou descende des décorateurs céramistes de Faenza. Mais quel peintre a tracé les dessins et en a réglé le coloris, quel *ouvrier en terre* a conduit le travail? On l'ignore. Un nom cependant est parvenu jusqu'à nous. Jules Baux a dit dans ses *Recherches sur l'église de Brou:* « Suivant un ancien manuscrit que nous avons sous les yeux, un artiste, nommé François de Canarin, exécutait cet incomparable pavé du chœur et

quée. La marche (datée de 1557) par laquelle on montait à l'autel est au musée du Louvre. (Voir *le Château de La Bastie d'Urfé et ses seigneurs*, par le comte G. de Soultrait et Félix Thiollier, 1886.)

3

des chapelles [1]. » Ce manuscrit est peut-être perdu; il est en tous cas oublié [2], et nous ne savons pas quelle est sa valeur. La qualité d'artiste [3] semble indiquer que Canarin a été l'auteur, le conducteur de l'ouvrage. La forme du nom, qui paraît avoir été francisé, permet de supposer que ce maître était italien [4].

La tâche a été peut-être divisée. Le potier de terre a pu être italien, et cela est très probable, ainsi que nous l'avons dit. La composition paraît avoir été faite par un Français. Il semble que deux peintres, l'un français et l'autre italien, aient travaillé à ce pavement.

Nous disons d'abord un Français. Le musée historique des tissus à Lyon possède un des albums d'études d'Augustin Thierriat qui fournit à cet égard des indications intéressantes; Thierriat, qui fut un dessinateur d'ornements et un peintre de fleurs habile, a fait, au cours de ses visites à l'église de Brou, principalement en 1813, en 1817, en 1818, de nombreux dessins (au nombre de soixante-quatre) des tombeaux, des vitraux et de détails de la déco-

[1] *Recherches historiques et archéologiques sur l'église de Brou*, 1844, p. 208.

[2] Nos recherches pour découvrir ce manuscrit ont été vaines.

[3] Il est évident que le mot d'artiste est sorti de la plume de Jules Baux. Nous n'avons trouvé, quelque soin que nous ayons apporté à nos recherches, aucune mention de François de Canarin dans les registres et les papiers conservés dans les archives de l'Ain et dans celles de la ville de Bourg.

[4] Le maître maçon était Flamand; Conrad Meyt, le tailleur d'images de Marguerite d'Autriche, qui a sculpté les statues des tombeaux, était Suisse; mais deux sculpteurs italiens, Gilles Vambelli et Onufre Campitoglio, ont travaillé aux sculptures de l'église et des tombeaux.

ration intérieure. Il a pris le calque de quelques-unes des figures peintes sur des carreaux du pavé du chœur. Thierriat n'en a reproduit que dix qui doivent être des portraits ;



ces figures sont au type français [1] et paraissent être de facture française.

C'est une main italienne qui a peint d'autres médaillons. Nous citerons l'un des deux carreaux conservés au musée de Lyon qui présente une figure de femme au profil fin,

[1] Le calque de ces figures ayant été pris sur les carreaux eux-mêmes au moyen de papier végétal, nous devons regarder ces dessins comme une reproduction fidèle des originaux. On incline à rapporter plusieurs de ces figures au type savoisien ou bourguignon.

devant laquelle flotte une banderolle avec le nom : *Dei Damia* [1].



D'autres figures, que nous ne connaissons que par les dessins coloriés de L. Sarsay, ont un caractère différent et doivent être presque toutes du peintre italien. Elles sont de fantaisie, quoique copiées sans doute d'après des gravures : c'est Jules César, Marc Antoine, Cléopâtre, Livie, Marcellus, Maximien, une Diane qui ne devait pas représenter la déesse, etc.

[1] Voir, planche 2, la reproduction en héliogravure du carreau à l'effigie de *Dei Damia*. L'autre carreau, également de style italien, porte un mascaron flanqué de deux dauphins.



femme laquelle tient une banderolle avec le nom : [illegible] (figure [illegible]).



D'autres figures, que nous ne connaissons que par les dessins coloriés de L. Sarnaj, ont un caractère différent et doivent être presque toutes du premier [illegible]. Elles sont de [illegible], quoique copiées [illegible] d'après [illegible] gravures : c'est Jules César, Marc Antoine, Cléopâtre, [illegible], Marcellus, Maximien, une Dame qui ne devait pas représenter la déesse, etc.

[illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] l'[illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

EGLISE DE BROU

Pl.



Héliog. Dujardin

CARREAU DU PAVEMENT DU CHŒUR

MUSÉE DE LYON

Nous nous sommes arrêté sur le pavement de l'église de Brou, quoiqu'il fût en dehors de notre sujet, attendu qu'on a soutenu [1] et qu'on soutient même encore que les potiers que Louis van Boghem a employés à Brou ont porté l'art de la terre à Lyon. Cette assertion n'est appuyée sur aucune preuve, du moins à notre connaissance, et nous avons montré précédemment que des faits certains la contredisent. La fabrication de la poterie de terre émaillée à Lyon est antérieure de vingt ans environ à celle des carreaux de Brou. Le carrelage de Brou a un caractère tout particulier, exceptionnel, et rien de pareil n'a été observé dans aucun édifice public ou privé à Lyon.

Si l'on voulait s'engager dans des hypothèses, il serait moins imprudent de supposer que, Bourg-en-Bresse étant peu éloigné de Lyon, et un petit groupe de potiers, presque tous florentins ou toscans, étant venus se fixer à Lyon, quelques-uns de ceux-ci ont pu répondre à l'appel que leur aurait fait l'entrepreneur du pavement de Brou et prendre part à ce travail. Nous ne le pensons pas, attendu que les rôles des tailles attestent que le séjour à Lyon de nos potiers italiens a été continu pendant le temps de leur établissement.

La fabrique des carreaux de pavement en France présente un vif intérêt; il est probable que ce sera par des recherches dans cette direction qu'on arrivera à éclaircir l'histoire des origines de la céramique française. Au quatorzième et au quinzième siècle, il y avait en Normandie

[1] Edmond Michel, *Essai sur l'histoire des fayences de Lyon*, 1876, p. 5 à 8.

des ateliers où l'on faisait des épis de toiture de château et des carreaux de terre cuite émaillée. Au quatorzième siècle, le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, a fait faire pour ses châteaux d'Arras et de Hesdin des carreaux émaillés et peints (« carreaux à ymaiges, carreaux de peinture »), sur les dessins de son peintre Melchior Broederlein[1]. Nous ne pensons pas qu'un travail de ce genre ait été exécuté à Lyon. Nous n'en avons trouvé aucun monument, et ce que nous avons appris des potiers de terre lyonnais au quatorzième et au quinzième siècle ne permet pas de croire qu'ils aient fait de ces ouvrages.

[1] Un des fours, établi à Hesdin, appartenait à un peintre qui était au service du duc de Bourgogne, Jean le Voleur. Il sortait de ce four, en 1392 et en 1393, des carreaux *peints à images*, *à devise et de pleine couleur*.

V

LES POTIERS DE TERRE GÉNOIS A LYON

(DE 1554 A 1574)

S'il règne quelque obscurité sur la nature de la fabrique de poterie de terre à la façon de l'Italie que nos potiers florentins ou toscans ont conduite dans la première moitié du seizième siècle, la lumière est faite sur le travail des potiers qui se sont succédé depuis 1554 jusqu'en 1574. Ceux-ci ont déclaré eux-mêmes très nettement dans des actes publics quels ouvrages ils produisaient ou voulaient produire.

Il n'est cependant pas facile de se reconnaître au milieu des assertions si diverses que les actes originaux contiennent.

La première pièce, dans l'ordre des dates, qui ait été conservée, est une délibération du Consulat de Lyon prise le 20 février 1555, vieux style (1556).

Cette délibération avait pour objet l'exemption « de tous aydes, subsides, gabelles et autres droitcz et debvoirs » au profit de Sébastien Griffo, « marchant génenoys (génois)... faiseur d'ouvrages de terre et aultres pour servir de veysselle ».

Griffo avait « dit et remonstré... qu'il feroit voulentiers sa résidence continuelle en cestedicte ville (de Lyon) et y attireroit et feroit ladicte manifacture de terre laquelle se souloit apporter en cestedicte ville du pays d'Ytallye pour vendre et débiter aux habitans de ladicte ville et du Royaulme ».

Les échevins, faisant droit à la requête de Griffo, consentirent à cette exemption d'impôts pour deux années (les années 1556-1557 et 1557-1558), et ils alléguèrent, dans l'exposé des motifs de leur délibération, que « ladicte manifacture est nouvelle en ceste ville et au royaulme de France ».

Si cette fabrication était nouvelle, que faut-il penser de cette autre fabrique de « potz de terre façon d'Itallye » qui avait été exploitée à Lyon pendant le demi-siècle précédent? Ces « potz de terre façon d'Itallye » ne pouvaient vraiment différer guère de ceux que nos Florentins avaient appris à faire ou avaient faits à Florence ou en Toscane avant leur venue ou de ceux qui étaient recherchés alors dans cette ville; le maître Georges *(il maestro Giorgio)*, qui a toujours fait sonner si haut son titre de maître, ne devait pas n'avoir exercé à Lyon que l'art de fabriquer des ouvrages destinés à des usages vulgaires.

Deux explications s'imposent à l'esprit : ou bien la première manufacture avait acquis peu d'importance et ses

produits n'avaient pas pris dans la consommation une place qui les ait fait remarquer, ou bien on n'avait fait dans la première moitié du seizième siècle que de la faïence à peu près blanche ou blanche, et Griffo introduisit la fabrique de la faïence peinte.

Le génois Sébastien Griffo s'obligeait à « besongner et ouvrer » à Lyon, à y « attraire ladicte manifacture et ouvraige de terre et pour ce faire venir en cestedicte ville des ouvriers du pays d'Ytallye et prendre des enfans de l'haulmosne pour faire besoigner esdictz ouvraiges de terre à ce que par cy après ladicte manifacture soit entretenue en cestedicte ville[1] ». On verra, au cours de cet essai, que d'autres potiers de terre italiens ont pris aussi des enfants de l'Aumône générale pour apprentis.

Griffo est venu à Lyon et y a monté une fabrique ; nous n'avons pas découvert quel fut le sort de cette entreprise. Elle a eu certainement une courte durée, et il est probable qu'elle fut abandonnée au terme des deux années de la concession de la remise des impôts, peut-être même auparavant.

Un autre acte dont nous allons parler, acte non daté, mais dont nous avons déterminé la date avec certitude, n'est pas moins intéressant que le précédent.

Henri III donna en 1574 des lettres patentes à deux Italiens, à Julien Gambin et à Domenge Tardessir[2]. Nous reviendrons sur ces potiers.

[1] Archives de Lyon, BB 78, f°s 133 r° et v°, 134 r°, Actes consulaires.

[2] Bibliothèque nationale, Mss, collection Du Puy, vol. 537, f° 90 et suiv.

Nous ne croyons pas devoir reproduire de nouveau ces lettres [1], quelque prix qu'elles aient pour l'histoire de la faïence à Lyon ; les faits y sont exposés d'ailleurs d'une façon un peu confuse. Nous allons présenter ces faits avec plus d'ordre et de clarté.

Un Italien, Jean-Francesque de Pezaro [2], aurait, si l'on s'en rapporte à ses propres déclarations, précédé Griffo à Lyon, et ce serait en 1554 qu'il aurait établi sa fabrique dans cette ville. Comme, dans les circonstances où il se trouvait, il avait intérêt à faire valoir l'étendue de ses efforts et de ses sacrifices, il est naturel qu'il ait un peu exagéré la longueur de son exercice du métier de faiseur de vaisselle de terre.

Voici ce qui, dans les lettres de 1574, a été retenu de la requête de Pezaro au roi : « ... Jehan Francesque de Pesaro tenant boticque en icelle (ville de Lyon) de ladicte veisselle (de terre façon de Venize)... qui a faict ledict traficq et exercice vingt ans ou plus, y ayant acquiz de grandz moyens et facultez pour estre seul en ladicte manifacture en nostredicte ville de Lyon, Nous auroit faict entendre l'invention dudict art et mestier (de faire la veisselle de terre façon de Venize) avoir esté par luy trouvé en nostredict Royaulme, prétendant avoir souffert de grandz fraiz et pertes durant vingt ans qu'il a exercé comme il faict de présent... ».

[1] Nous avons publié *in extenso* ces lettres dans *la Céramique lyonnaise*, p. 25 à 27.

[2] Nous conservons à ce nom l'orthographe qu'il a dans le testament de Christofle Pezaro et dans les lettres patentes de 1574.

Ainsi, le roi, reproduisant cette déclaration de Pezaro, a constaté que celui-ci avait trouvé en France « l'art et mestier des ouvraiges de terre (façon de Venise) », lors de sa venue, c'est-à-dire au moins vingt ans auparavant, vers 1554. Pezaro, on le voit, n'a pas prétendu avoir introduit cet art, et nous avons par là une sorte de confirmation de l'assertion de Sébastien Griffo. Comme il est certain que Pezaro a produit de la faïence peinte, il s'en suivrait que Griffo en avait fait avant lui et que c'est bien celui-ci qui l'aurait faite le premier.

Pezaro n'a pas dû créer une fabrique nouvelle, indépendante de celle de Griffo ; il aura repris l'atelier et les fours du potier génois, qui l'avait peut-être même appelé auprès de lui, et cette dernière hypothèse est d'autant plus admissible que (nous le montrerons) Pezaro était aussi génois et était fils d'un maître potier de terre génois.

Jean-Francesque de Pezaro avait obtenu du roi des lettres patentes lui conférant le privilège exclusif de l'exercice pendant six ans à Lyon « dudict art et manifacture et commerce de potier de terre ». Ce privilège, étant encore en vigueur à la date de l'octroi des lettres patentes de la fin de l'année 1574, n'avait dû être sollicité par Pezaro que bien des années après l'ouverture de son atelier, probablement dans le but d'écarter des concurrents. Il aura eu vent du projet de Julien Gambin, un de ses ouvriers, de fonder une fabrique rivale.

Nous n'avons trouvé aucune mention de Jean-Francesque de Pezaro après 1575.

Nous avons relevé sur les rôles des tailles de Lyon, de 1557 à 1559, le nom d'un autre Italien, Christofle Fran-

cesquini ou Francisquyn, lequel était désigné comme « potier de terre, fayseur de vaisselle de terre, painctre de veysselle de terre ». Francesquini était sans doute employé dans l'atelier de Pezaro. « Painctre de veysselle de terre », il faut retenir cette désignation; elle apporte une autre preuve que les pièces de cette vaisselle étaient peintes.

Il y avait à Lyon, vers 1559, d'autres Génois que Griffo et que les Pezaro.

Un d'eux, Bernardo Seite, « Génenoys » (Génois), faiseur de vazes de terre », demeurait en Bourg Chanin. Un enfant adoptif de l'Aumône générale fut mis en apprentissage chez lui, en février 1560, vieux style (1561), pour cinq ans [1]. En 1560, deux autres « faiseurs de vazes », demeurant aussi en Bourg Chanin, « Bernard Scote et Anthoine du Castel [2] », reçurent aussi en apprentissage pour cinq ans, un autre enfant de l'Aumône [3], « pour luy monstrer et enseigner ledict mestier ». Bernard Scote est sans doute le même que Bernard Seite, dont le nom aura été mal écrit sur la minute du procès-verbal de la délibération [4]. Antoine du Castel était Italien; appartenait-il à la famille génoise des Castello ou bien était-il originaire de Città di Castello dans le duché d'Urbin ?

[1] Archives de l'hospice de la Charité de Lyon, E 10, p. 204.
[2] Archives de l'hospice de la Charité de Lyon, E 9, p. 348.
[3] David Gigre.
[4] Le nom est écrit très lisiblement Scote sur le registre.

VI

LES POTIERS DE TERRE DU NOM DE PEZARO A LYON

(DE 1558 A 1575)

Nous venons de parler de Jean-Francesque de Pezaro.

Nous avons pensé d'abord que ce potier était de Pesaro, dans le duché d'Urbin, dont la fabrique de majolique a été si renommée[1]. On a fait à Pesaro, surtout dans la première moitié du seizième siècle, des faïences peintes, décorées d'*histoires* ou de *grotesques*, de la beauté desquelles on peut juger par les pièces produites dans l'atelier du maître Girolamo di Lanfranco[2].

Notre supposition n'était pas exacte, du moins dans une certaine mesure.

Jean-Francesque de Pezaro ou Pezaro n'était pas pesa-

[1] MM. Paul Gasnault et Éd. Garnier ont présenté Jean-Francesque comme natif de Pesaro *(French pottery*, p. 10). Jean-Francesque de Pezaro était né à Gênes et fils d'un Génois.

[2] C. D. E. Fortnum, *Catalogue*, p. 157 à 161.

rais, il était génois. Sa fille Nicolette est née à Gênes. Le père de Jean-Francesque, Barthélemy Pezaro, « Gennenoys » (Génois), était mort en 1573.

Cela dit, étant entendu que Barthélemy et ses deux fils étaient Génois, nous revenons à cette pensée que ces Pezaro ont été peut-être originaires de Pesaro, qu'ils sont venus s'établir à Gênes et ont pris le nom de leur patrie d'origine qui leur est resté. Le goût des *histoires* était introduit en Italie à la fin du quinzième siècle; il ne tarda pas à devenir plus vif et commença vers 1535 à se répandre partout. Cette mode nous vint d'Italie. On peignit des *histoires* sur la faïence dans la plupart des ateliers [1], et des Génois n'eurent pas de peine à faire de pareils ouvrages. Cependant, si les faïences aux inscriptions françaises sont de l'atelier de Lyon (nous en sommes convaincu et nous espérons le démontrer), elles se rapprochent assez de celles du duché d'Urbin pour qu'il ne soit pas excessif d'admettre que nos Pezaro ont eu d'étroits rapports avec la manufacture urbinaise et l'ont bien connue.

Le Génois Barthélemy Pezaro a eu deux fils : Christofle Pezaro, qui fut potier du roi [2], et Jean-Francesque ou Jean-François de Pezaro.

Barthélemy est-il resté à Gênes jusqu'à sa mort? Nous l'ignorons.

Christofle Pezaro a habité Lyon. Il y a exercé, au moins depuis 1561, l'art de la terre à la façon de l'Italie.

[1] On a produit dans quelques-uns des ateliers italiens des peintures d'*histoires* vraiment magistrales.

[2] Potier de Henri II, de François II ou de Charles IX.

L'avait-il exercé ailleurs auparavant ? Nous le pensons. Christofle a dû travailler soit à Paris soit près d'une des résidences royales. Au seizième siècle, le peintre, l'orfèvre, le potier du roi faisait partie de la maison du souverain ; il était au nombre des *domestiques* du roi. Outre ses gages, d'ailleurs modestes, il jouissait, à raison de ces liens de domesticité, de certains privilèges, entre autres du privilège de l'exemption de quelques taxes. A Lyon, le Consulat, tout indépendant qu'il était, en tenait compte.

Christofle Pezaro a rempli sans aucun doute cet office de potier du roi, et il n'a pas dû le remplir pendant qu'il résidait à Lyon. S'il avait exercé alors ces fonctions, il eût réclamé un des bénéfices de sa charge, c'est-à-dire une exemption de taxe, comme Corneille de La Haye, peintre du roi, demeurant à Lyon, l'a fait plusieurs fois dans le même temps, de 1544 à 1574. Or nous n'avons trouvé dans les actes consulaires (et il n'y a pas de lacune) aucune délibération à ce sujet.

Nous n'avons pas besoin d'ajouter que, pour que l'office de potier du roi ait été conféré à Christofle Pezaro, il faut que celui-ci ait eu un mérite peu ordinaire et bien reconnu. Les valets de chambre du roi pris parmi les gens de métier étaient les plus habiles et les plus réputés de ceux-ci ; à cette époque le goût des faïences décorées italiennes était très répandu, et il y avait, à la cour, pour cet art, chez nous à sa naissance, un véritable engoûment.

En tenant Sébastien Griffo pour « quicte et exempt... de tous aydes, subsides, gabelles et aultres droictz et debvoirs », le Consulat avait fait promettre à Griffo de « faire venir... des ouvriers du pays d'Ytallye et prendre

des enfans de l'haulmosne pour faire besoigner esdictz ouvraiges de terre ». Christofle Pezaro s'y était-il aussi obligé dans des circonstances à nous inconnues ou l'a-t-il fait librement ? Nous ne saurions le dire, mais il a reçu deux enfants de l'Aumône générale dans son atelier. L'acte est du 25 janvier 1561, vieux style (1562).

« Placement de Baptiste Motte et de Mathieu Danjou, filz adoptifz de l'Aumosne, chacun pour quatre ans, chez Christofle Pezaro, faiseur de vazes de terre, demeurant chieu Jehan Martinières rue de l'hospital[1] pour apprendre à faire lesdictz vazes de terre, ce que ledict Christofle promect ausdictz enfans bien et deuement faire, et les instruire en toutes aultres bonnes œuvres, les nourry coucher et entretenir de tous habillemens selon leur estat durant ce présent bail, et lesdictz enfans promectent bien et deuement servir ledict Christofle audict art et aultres ses affaires licites et honnestes[2] ».

Christofle Pezaro a fait son testament à Lyon, le 4 août 1573, « de son bon gré propre mouvement et volloir, estant au lict mallade, mal disposé de sa personne, néanlmoins

[1] Nous rappelons que les potiers de terre florentins de la première moitié du seizième siècle demeuraient aussi dans la rue de l'Hôpital du pont du Rhône. Il y avait probablement en ce temps-là, dans cette rue, des maisons dans lesquelles des fours avaient été construits et dans lesquelles les potiers se sont naturellement succédé ; nos potiers tenaient d'ailleurs à être près du Rhône, la faïence de Lyon étant faite avec du sable d'alluvion du fleuve.

[2] Archives de l'hospice de la Charité de Lyon, registre des délibérations de 1559 à 1562, E 10, p. 396.

grâces à Dieu sain de ses sens, pensée, mémoyre et entendement... »

Nous savons par ce testament qu'il avait pour femme dame Simonde Morancé, fille de Vincent Morancé, de Gênes, et qu'il institua pour héritiers sa fille Isabeau[1] et l'enfant posthume dont sa femme était enceinte[2]. Il légua deux cents écus d'or soleil à un fils illégitime, âgé alors de quinze ans, qui portait son nom, Horace Pezaro, et il fit don à son serviteur Constantin Pezaro, potier de terre, de vingt écus d'or soleil pour l'aider à marier Cassandre, fille de celui-ci. Christofle Pezaro élut « la sépulture de son corps, l'âme séparée d'iceluj... en l'hostel Dieu du pont du Rosne ».

Jean-François Pezaro, légataire substitué en cas de prédécès d'Isabeau et de l'enfant à naître, fut en même temps choisi par son frère Christofle pour être un des tuteurs de ses enfants[3].

Quel qu'ait été à l'origine le nom de cette famille de potiers de terre, il est certain que le nom de Pezaro ou Pesaro était, lors de leur venue en France, leur nom patronymique, et le nom patronymique italien est devenu Pezard.

[1] Isabeau Pezaro épousa Jean-François Atier, peintre et potier en vaisselle de terre (.. 1583-1597).

[2] « Durant le temps que sadicte femme et légitime espouse sera en viduité et s'astiendra d'estre mariée, qu'elle soit logée en sa maison — norrie et entretenue de ses biens avec les enfans qu'il a heuz d'elle. »

[3] Archives du Rhône, B, Insinuations, du 1er août au 26 septembre 1573, f°s 101 v° à 103 v°.

Jean-Francesque de Pezaro ou Pezaro était appelé ordinairement à Lyon François Pezard.

1575. « Du costé du Rosne. Penon de Marcieu... Françoys Pezard tuppinier, cinquante livres[1]. »

Deux filles de cette famille portaient ce nom. Isabeau, la fille de Christofle, la nièce de Jean-Francesque, a épousé sous le nom de Pezard, un peintre, potier en vaisselle de terre, Jean-François Atier (. . 1583-1597)[2]. Nicolette Pezard, fille de Jean-Francesque, née à Gênes, a été mariée à Lyon à un autre potier de terre, au Génois Gabriel Gambin (. . 1583-1623).

Nous avons montré plus haut que Christofle Pezaro a exercé à Lyon l'art de la terre « à la façon de l'Itallye » au moins depuis 1561. Il n'était certainement pas seul. Est-ce un de ses *compaignons* ou un de ses ouvriers qui est inscrit dans les rôles des pennonages en 1561 : « Anthoine pothier en terre Itallien » ? Nous l'ignorons. Nous n'avons pas trouvé d'autre mention de ce dernier potier.

[1] Archives de Lyon, CC 275, rôles des tailles, f° 58 r°. — Les Pezaro étaient dans une bonne condition de fortune. On peut en juger par les 50 livres d'impôt payées par François Pezaro, et Christofle Pezaro parle dans son testament des joyaux et bagues qu'il avait donnés à sa femme.

[2] A l'acte de baptême du dernier enfant d'Atier en 1597, la mère a été déclarée sous le nom d'Isabeau de Payse; le parrain et la marraine de cet enfant étaient des Génois. — Lyé Pezard a été marraine en 1583 avec Isabeau Pezard.

[3] Archives de Lyon, EE.

VII

LES DEUX POTIERS DE TERRE NÉS A FAENZA

(1574-1575)

Il faut que nous revenions aux lettres patentes données par Henri III à la fin de l'année 1574.

Julien Gambin et Domenge ou Dominique Tardessir, « natifs de Fayence (Faenza) en Itallie », avaient sollicité du roi, avec l'appui des échevins de Lyon, la révocation du privilège exclusif qui avait été concédé à Jean-Francesque de Pezaro et le droit de la libre fabrication et du libre commerce de la vaisselle de terre à la façon de Venise, ou plus probablement à la façon de l'Italie, quelle qu'elle fût.

Cette demande n'était certes pas dans les idées du temps, mais Lyon avait été placé sous un régime d'exception, à raison de sa situation et de la nécessité d'assurer par la liberté la prospérité des foires et du commerce, de sorte

qu'on avait quelque droit en cette ville de regarder le privilège de Pezaro « comme contraire et indigne aux libertez des foires [1] », ainsi qu'il était exposé dans la requête. Ce n'était pas seulement pour les foires qu'on s'attachait à rendre la ville si ouverte et si hospitalière ; les échevins avaient d'autres motifs de suivre une politique libérale. « S'est l'augmentation et décoration de ladicte ville d'y avoir gens de tous estatz et mestiers », disaient-ils en 1556, et le Consulat était tellement assuré que le roi le seconderait dans ses desseins qne l'on tenait à Lyon le plein et facile exercice des métiers « comme chose libre et de tout temps promise aux estrangiers apportans... moyen et praticque de quelque art ou mestier encores peu cogneu.. »

Les échevins adressèrent à Henri III une pressante supplique, qui est consignée en partie dans une délibération du Consulat du 4 novembre 1574 [2].

A la suite de cette supplique, le roi fit expédier des lettres patentes qui ont dû être délivrées à la fin de l'année 1574. Henri III a dû le faire avec empressement, car il était grand amateur de faïences décorées, à tel point qu'il faisait faire, en novembre 1580, à Faenza des vases, des plats et des services de table de faïence peinte et se montrait impatient de les recevoir promptement. De Thou rapporte d'ailleurs que le roi (Henri III) « éleva des manufactures

[1] Il est possible qu'un tel privilège, vraiment rare à Lyon, ait été obtenu par le crédit de Christofle Pezaro, potier du roi.

[2] Archives de Lyon, BB 92, Actes consulaires, f°s 171 v° et 172 r°.

de faïence tant blanche que peinte en plusieurs endroits du royaume, à Paris, à Nevers, à Brisambourg en Saintonge, et (que) celle qu'on fit dans ces différents ateliers est aussi belle que la faïence qu'on tiroit d'Italie ».

La fabrication de la vaisselle de terre à la façon de l'Italie fut donc rendue libre.

L'atelier des deux potiers de Faenza, plus exactement « natifs de Faenza », fut ouvert à cette époque.

Julien Gambin avait acquis et « praticqué (à Lyon)... soubz Jehan Francesque de Pesaro... la cognoissance art et expérience de faire veisselle de terre façon de Venize[1] ». Il a dû entreprendre la même fabrication, et il résulte des lettres patentes que c'est la vaisselle à la façon de Venise qu'il a demandé si instamment la liberté de faire.

Gambin et Tardessir ne restèrent pas longtemps ensemble, car le nom de Dominique Tardessir n'est connu que par les lettres de 1574.

Julien Gambin, resté seul par la retraite ou le décès de son associé, continua le métier de faiseur de vaisselle de terre. Il se lia bientôt avec un autre associé; cet associé fut encore un Italien, Philippe Seiton, et nous verrons que l'art de la terre prit dans leur atelier un caractère différent.

[1] Lettres de 1574.

VIII

LES POTIERS DE TERRE ITALIENS DU NOM DE SEITON A LYON

(DE 1559 A 1600)

Il y avait à Gênes une famille Saettone ; nous inclinons à penser que c'est à cette famille qu'appartenaient les potiers de terre du nom de Seiton qui ont travaillé à Lyon dans la seconde moitié du seizième siècle.

Le potier qui est appelé Seite dans quelques actes est aussi, suivant nous, un Seiton, un des Saettone de Gênes.

Le premier de nos Seiton fut Bernardo, qui demeurait en Bourg Chanin en 1559 et en 1560[1]. Il était « faiseur de vazes de terre », et avait pour associé, en 1560, Antoine Du Castel (Castello ?).

Deux autres Seiton ont porté le prénom de Bernardin.

[1] C'est le potier dont le nom a été écrit dans un acte Bernard Scote.

Bernardin I, maître potier de terre, est décédé en décembre 1595.

Bernardin II, « marchand potier de terre blanche, maistre potier de veysselle de terre », a été marié à Marie Lachard, de laquelle il a eu trois enfants, nés de 1596 à 1600. Il demeurait « en Bourgneuf devan la Licourne », comme Bernardin I (... 1594-1600).

Antoine Seiton et Michel Seiton, également maîtres potiers de vaisselle de terre, étaient à Lyon de 1595 à 1598.

De tous les Seiton, celui qui nous intéresse le plus, c'est Philippe, qui fut associé de Julien Gambin.

Philippe Seiton a toujours signé *Filipo Seiton.* Il est

Filipo Seiton

devenu l'associé de Julien Gambin en 1575 ou en 1576, peu de temps après que celui-ci eût obtenu le droit de faire, concurremment avec Jean-Francesque de Pezaro, de la vaisselle de terre façon de Venise, fabrication dont Gambin avait déclaré hautement avoir « la cognoissance art et expérience », et, qui plus est, avoir « aussi bonne et meilheur cognoissance » que Pezaro. Julien Gambin et Philippe Seiton ont conduit ensemble leur fabrique jusqu'en 1581 [1]. Nous avons perdu de vue Gambin à cette date,

[1] En 1581, « Philippes Seyton et Jullian Gamby, pottiers de

et nous avons retrouvé Philippe Seiton à partir de 1584, le suivant d'année en année jusqu'en 1596. Son atelier et ses fours étaient sur le quai de Pierre Scize. Nous reviendrons sur ce maître en parlant de la manufacture de faïence blanche.

terre », étaient *inquilins* (locataires) d'une maison, dans le quartier Saint-Georges (CC 156).

IX

LES POTIERS DE TERRE ITALIENS DU NOM DE GAMBIN A LYON

(DE 1575 A 1679)

Il y avait des Gambin à Lyon dans la première moitié du seizième siècle. Aucun d'eux n'était potier de terre.

Julien Gambin, faiseur de vaisselle de terre, était à Lyon en 1570 au plus tard. On a vu qu'il avait travaillé, évidemment comme ouvrier, dans l'atelier de Jean-Francesque de Pezaro. A la suite de la délivrance en 1574 de lettres patentes en sa faveur, il monta un atelier et des fours. Nous l'avons perdu de vue après l'année 1581.

A la même époque, Gabriel Gambin, « marchant potyer en vaysselle de terre, maistre potier de terre blanche », était à Lyon. Il avait épousé Nicolette Pezard, fille de Jean-Francesque de Pezaro, et eut d'elle un fils, François Gambin, baptisé le 3 novembre 1585.

Gabriel Gambin était Génois. Il obtint, en novembre 1613, des lettres de naturalité pour lui et pour sa femme. Nous lisons dans ces lettres :

« . . . Avons reçu l'humble supplication de nostre bien amez Gabriel Gambin, marchant de vaisselle blanche fréquentant les foires de Lyon, et Nicolette Pezard, sa femme, natifz de la ville de Gennes en Italie, contenant qu'il y a plusieurs années qu'ilz se sont retirez dans nostredicte ville de Lyon y faisant leur continuelle demeure et résidence et exerçant leur trafficq, négoce et vaccation...[1] »

Gabriel Gambin demeurait à Lyon « en la rue du Puys Peloux près l'enseigne de l'Estoille d'or[2] », et nous l'avons suivi depuis 1583 jusqu'en 1623.

Pendant cette période, il y avait, à Nevers, un potier de terre du nom de Scipion Gambin, qui ne paraît pas avoir travaillé longtemps dans cette ville ; il n'y a été signalé que de 1590 à 1592. On suppose que ce Gambin fut un des potiers de terre que Louis de Gonzague, duc de Nivernais, avait appelés à Nevers. Un Gambin autre que Gabriel Gambin, potier en vaisselle de terre comme lui, dont le prénom est resté en blanc sur le registre des pennonages, était à Lyon en 1585, habitant aussi « la

[1] Archives du Rhône, C 426. Registre contenant les enregistrements de lettres patentes, de lettres de provision, d'édits, etc., à la Généralité de Lyon. — L'enregistrement des lettres fut fait le 10 septembre 1614.

[2] « En la grand Rue devant l'Estoille (1585). »

rue du Puys Peloux. » Ne serait-ce pas Scipion Gambin? M. de Langardière avait établi, dans un travail fondé sur des pièces d'archives, travail qui ne paraît pas avoir été publié, que des potiers italiens venus de Lyon avaient apporté la fabrication de la faïence peinte à Nevers[1]. Un Gambin était un de ces potiers.

Julio, Jules ou Julien Gambin, « maistre potier en vaisselle de faïance, maistre pottier de terre blanche », a travaillé à Lyon de 1622 à 1646. Nous croyons qu'il était fils de Gabriel Gambin. Il épousa : en premières noces, le 24 janvier 1623, Sébastienne Fresche, dont il eut cinq enfants, nés de 1623 à 1637, et, en secondes noces, en 1638, Jeanne Barra, fille d'un brodeur, qui lui donna aussi cinq enfants, nés de 1639 à 1646. Julio Gambin a demeuré : 1° « Viz la Licorne » (de 1625 à 1628) ; 2° à l'Arsenal (en 1645) ; 3° « Vis à vis la fontaine Saint-Martin » (en 1646).

Un fils de Julio, Christophle Gambin, né à Lyon le 30 mai 1637, prit, à la mort de son père, la conduite de la fabrique de faïence blanche de celui-ci, et céda cette fabrique en 1679, après avoir passé, le 8 mai 1679, un traité avec la veuve et le fils d'Albert Gobin (qui avait été potier en vaisselle de faïence), pour faire de la faïence au lieu des Basties, situé dans la Bresse [2]. Christophle Gambin épousa Anne Fournier ou Fournereau, et eut d'elle deux enfants, nés en 1667 et en 1669.

[1] Voici l'extrait d'une lettre de M. de Langardière : « Quant aux faïenciers (de Nevers), ils venaient de Lyon, certainement. »

[2] Archives du Rhône, Fonds du collège de la Trinité, D 86, n° 5.

La forme italienne du nom de Gambin est Gambino.

Julien Gambin a déclaré qu'il était né à Faenza, mais il est venu de Gênes à Lyon, et les autres potiers de terre du nom de Gambin étaient de Gênes.

X

LES FAISEURS DE VAISSELLE DE TERRE DE FAIENCE BLANCHE A LYON

(DE 1575 A 1646)

Un fait singulier s'est produit à Lyon, précisément à l'époque où le roi, ayant révoqué, par ses lettres patentes de 1574, le privilège exclusif concédé antérieurement à Jean-Francesque de Pezaro, Julien Gambin devait entreprendre et a probablement entrepris pour son compte la fabrication de la vaisselle de terre à la façon de Venise.

Julien Gambin avait, en 1574, pour associé, Domenge Tardessir, originaire comme lui de Faenza.

Tardessir est mort ou s'est retiré après la délivrance des lettres patentes, en 1574 ou au commencement de 1575. Gambin a exercé seul le métier de potier en vaisselle de terre. Serait-ce que le décès ou la retraite de Tardessir ait donné un autre cours à ses idées, ait fait changer sa résolution ? Ce qui est certain, c'est que Julien Gambin

abandonna la fabrication de la faïence peinte et entreprit celle de la faïence *blanche.* Il devint « potier en vaisselle de terre blanche », et prit pour associé un autre Italien, Philippe Seiton, dont nous nous sommes déjà occupé. Tous les deux ont conduit ensemble ce travail jusqu'en 1581.

Dans quelles circonstances s'est produit l'établissement de cette fabrique qui a succédé si brusquement à la fabrique de faïence peinte ? Nous ne l'avons pas découvert.

Garzoni a parlé, en 1485, dans *la Piazza universale*, de faïences de Faenza « blanches et polies[1] » ; les ouvrages faentins primitifs étaient généralement à fond blanc, peu couvert, avec une ornementation très simple et de couleur pâle. Les majoliques de terre blanche de Castello, dans le duché d'Urbin, ont été aussi très répandues ; le fond aussi était blanc.

Il est inutile d'ailleurs de faire effort pour retrouver, dans l'histoire de la poterie émaillée italienne, la part qui a été faite à la faïence blanche. La faïence plus ou moins blanche a été partout le premier produit des ateliers ; elle est entrée naturellement, à raison de son prix modéré, dans la grande consommation. Elle a formé le principal fonds de l'industrie céramique italienne.

Nous connaissons mal la faïence blanche du seizième siècle : d'une part, destinée aux usages ordinaires, elle a été exposée plus que l'autre à être détruite ; d'autre part, ayant rarement un caractère artistique et n'ayant qu'une valeur d'utilité, il n'y avait pas d'intérêt pour les *curieux* à la rechercher et à la conserver.

[1] Faenza « che fa le majoliche bianche e polite ».

Cependant, sur plusieurs points de l'Italie, on n'a pas négligé de chercher à obtenir un émail d'un beau blanc et à produire une véritable majolique unie, blanche et brillante. Alphonse d'Este, avant d'être duc de Ferrare et après l'être devenu (c'est Alphonse I[er], l'époux de Lucrèce Borgia), a fait dans cette voie des essais qui ont été heureux ; il a trouvé ce beau blanc laiteux *(bianco allattato, bianco di Ferrara)* auquel on attachait tant de prix. Si fine et si pure était la faïence ferraraise qu'a faite Alphonse, avec l'aide de potiers faentins, qu'on en était venu à la prendre pour de la porcelaine ; c'étaient ces pièces *bianchi lavorati di biancho sopra biancho*, dont a parlé Bagnacavallo.

La fabrique de faïence blanche, laissée blanche, a acquis plus d'importance à la fin du seizième siècle, surtout à Savone et à Gênes.

La vaisselle blanche italienne n'est pas tout à fait perdue. On trouve assez souvent en Italie des assiettes blanches, unies ou godronnées, sans ornement. Quelques-unes ont un écusson armorié placé sur le *marli* qui est assez large, d'autres ont un décor dont le trait est léger. Les *curieux* ont accordé jusqu'à présent peu d'attention à ces pièces.

Nous avons avancé précédemment que, après que des potiers de terre florentins ou toscans se furent établis au commencement du seizième siècle à Lyon, introduisant dans cette ville l'emploi de l'émail à base d'oxyde d'étain, leurs premiers ouvrages furent des poteries de terre ou des faïences blanches, et nous avons exprimé ensuite l'opinion que Sébastien Griffo fabriqua le premier les

faïences peintes d'après les traditions et selon les goûts de l'Italie.

Mais d'où vient que, d'une façon en quelque sorte soudaine, la faïence blanche, dont aucune mention n'avait été faite jusqu'alors, ait été l'objet d'une recherche particulière ? Il faut croire que la fabrication en fut perfectionnée, et que la vaisselle qu'on réservait pour être décorée, devenue par degrés plus légère et plus fine, rendue plus blanche, fut demandée en cet état. Serait-ce que, à Lyon, un de nos potiers italiens ait fait connaître de meilleurs procédés ou employé de meilleures matières ? Serait-ce, vers 1560, Antoine du Castel, l'associé d'un Seiton, peut-être originaire de la ville de Castello fameuse par sa vaisselle de terre blanche ? Serait-ce Julien Gambin et Philippe Seiton en 1575 ou en 1576 ? Les Seiton se sont adonnés particulièrement à ce travail ; plusieurs d'entre eux s'y livraient de 1576 à 1580. En 1588, Jean Ferro, de l'Altare, en Montferrat, ouvrait à Nantes une manufacture de vaisselle blanche.

Il est possible aussi que, dans la colonie italienne diminuée à cette époque quant au nombre, à la fortune et au faste, la consommation de faïence peinte ait été notablement amoindrie et que, les temps étant d'ailleurs troublés et les entraînements au luxe plus restreints, la population lyonnaise se soit montrée également réservée dans ses achats.

Nous croyons donc qu'une nouvelle vaisselle de terre blanche ou de faïence blanche fut faite en France vers 1576 ; nous croyons que nous avons encore reçu des Italiens cette fabrication perfectionnée. Elle devint la spécialité de la fabrique lyonnaise. Cette faïence fut bientôt en grande

réputation, nous le montrerons plus loin ; elle fut très demandée et l'usage s'en répandit même au loin.

C'est entre les années 1576 et 1650 que nous plaçons la période d'activité de cette manufacture, et nous avons compté à Lyon, pendant ce temps, vingt-cinq potiers ou tupiniers de terre blanche, potiers de terre blanche [1]. Sept étaient Italiens ou descendaient de familles italiennes établies à Lyon, c'étaient pour la plupart des Gambin et des Seiton [2].

[1] *La Céramique lyonnaise du quatorzième au dix-huitième siècle*, p. 39 à 48.

[2] Il y a eu deux Anthola : Raymond (.. 1615-1629) et Annibal (.. 1623-1652). Nous ne savons rien de l'origine de ces potiers de terre.

XI

LE POTIER DE TERRE SIGALON A NIMES

(DE 1544 A 1590)

Nous avons constaté, au cours de nos recherches, que l'art de la faïence peinte et décorée est toujours resté, au moins à Lyon, en la possession des Italiens ; ce n'est que, pendant un temps assez court, vers 1580, que des Lyonnais, alliés à des Italiens, ont probablement continué la fabrication entreprise par ceux-ci suivant les procédés et dans le style des Italiens. Nous disons que cela est probable. Nous avons fondé notre opinion sur ce fait que deux peintres au moins, les Atier, ont travaillé dans les ateliers de poterie de terre, et que l'un de ces Atier était gendre de Christofle Pezaro et neveu par alliance de Jean-Francesque de Pezaro.

La fabrique de faïence décorée a été entreprise à Lyon, autant qu'il nous l'a paru, quand elle n'avait plus en Italie le caractère artistique élevé auquel elle a dû une légitime

célébrité. La période de décadence, commencée en Italie, a continué dans ce pays ; la décadence a été encore plus marquée à Lyon. L'usage de la faïence peinte fut bientôt abandonné, et la manufacture d'une vaisselle blanche, elle-même d'origine italienne, perfectionnée par des Italiens, prit la place du travail primitif.

Nous n'avions pas vu précédemment l'art purement italien exercé par des mains françaises, et c'est récemment que ce fait a été découvert. Il a été observé en Languedoc, à Nîmes.

Un potier de terre nîmois, dont la famille est bien languedocienne, se montrait pour la première fois en 1544[1].

Antoine Sigalon, fils d'un laboureur, est né vers 1524 à Bellegarde, village situé à trois lieues de Nîmes. Il épousa à Nîmes, le 2 avril 1549, Catherine Pastoret ou Pastré, sœur cadette de la femme de Pierre Paris, potier de terre à Nîmes, laquelle lui apporta une dot de vingt-cinq livres.

Il signait *Anthony Syjalon*[2].

Il était Huguenot, et il n'est pas douteux qu'il n'ait été un

[1] Lettre de M. le docteur Albert Puech, de Nîmes, du 24 septembre 1890.

[2] Minutes de François Ménard, notaire, 1583, f° 444. — Le nom a toujours été écrit Sigalon par les notaires et les greffiers dans les actes où ce potier a comparu. Il est probable que, en ce temps-là, à Nîmes, le *j* avait la consonnance du *g*. Nous avons adopté, comme M. Puech, la forme Sigalon. Anthony est la forme languedocienne du prénom d'Antoine.

des religionnaires principaux et les plus zélés. Il assistait à ce titre, le 28 mars 1562 (1563), à l'assemblée dans laquelle le ministre Jacques de Chambrun exposa l'objet de la mission du sire de Châteaurenard, député de l'église de Paris, tendant à la mise en action du parti de la Réforme. Le mouvement devait être entrepris avec l'aide des églises qui avaient à « s'esvertuer à ayder et secourir ce que pourront commodément de leurs forces tant en deniers que gens de cheval et de pied ». On décida, dans une assemblée tenue le lendemain, 29 mars 1563, que l'église de Nîmes devait offrir la somme de cinq mille livres tournois « pour la deffense de la Religion, du Roy et de l'estat du Royaulme ».

Antoine Sigalon, nommé diacre, fut chargé, dans la séance du Consistoire du 23 mars 1560 (1561), de la surveillance d'un des quartiers de la ville, de « toute la bourgade de la Magdeleine, Saint-Antoine et les jardins », et, dans la séance du 14 janvier 1584, de la surveillance d'un autre quartier, celui de Corcomayres. Il avait accepté, dans la séance du 21 octobre 1579, d'être un des *anciens* de la communauté[1].

Nous ignorons où Sigalon a fait son apprentissage ; il l'aura fait dans un des ateliers de Nîmes et probablement chez le potier Pierre Paris, originaire comme lui de Bellegarde et dont il devait épouser la belle-sœur[2]. Il fut

[1] Ces faits sont relatés dans les registres du Consistoire de Nîmes, aux tomes I, III et V ; nous en devons la communication à l'obligeance de M. le pasteur Charles Dardier.

[2] Nous ne parlons ici que du premier apprentissage de Sigalon. On verra plus loin, aux pages 87 et 88, que nous pensons qu'il est allé travailler en Italie.

autorisé par les Consuls à s'établir le 25 avril 1548, et les termes de l'acte consulaire montrent qu'il ne devait faire alors que de la poterie commune. Il reçut en effet « licence et permission... pouvoir caver et prendre terre par tout le terroir de Nismes et aultres choses necessayres pour fère touts vaisselles et postz de terre, tuyles, mahons et aultres ouvrages de son mestier[1] ».

Ainsi, dès l'année 1548, Sigalon a travaillé à Nîmes de son métier, y tenant « botique overte », et avec le bénéfice de l'exemption des tailles pendant cinq années.

Il eut d'abord son atelier au faubourg Saint-Antoine, dans une des premières maisons de la rue Carretarié. Sa fabrique de poterie était contiguë à celle de Pierre Paris. Les deux potiers, devenus beaux-frères, vivaient en bonne intelligence et faisaient de la poterie commune recouverte de vernis ordinaire à base de plomb. C'était notre ancienne fabrication. Pierre Paris ne paraît pas l'avoir abandonnée. Sigalon exerça aussi cette industrie, mais il y joignit une autre, celle qui nous intéresse, la manufacture de faïence peinte et décorée « à la façon de Pise ».

Un premier point a été mis en lumière à la suite des recherches qui ont été faites, c'est qu'aucun potier italien ne s'est établi à Nîmes, qu'il n'y a eu aucune colonie italienne dans cette ville et que, dans la seconde moitié du seizième siècle, quatre Italiens seulement y avaient pris domicile : c'était un gentilhomme de Lucques (Geoffrès Cenamy), un apothicaire venu de San Remo, un marchand de Florence et un marchand de draps.

[1] Archives de la ville de Nîmes, FF 13, f° 145.

Dans de telles conditions, comment Sigalon a-t-il pu faire les faïences que nous décrirons tout à l'heure? On n'a à cet égard aucune indication certaine; nous en sommes réduit à des conjectures et nous les présenterons plus loin. Nous dirons ici qu'il semble que ce soit vers 1554 que Sigalon ait entrepris cette fabrique nouvelle.

Ces faïences étaient-elles vraiment à la façon de Pise? Nous ne le pensons pas, et nous croyons que l'expression « à la façon de Pise » ne doit pas être prise avec sa signification littérale.

Il est probable qu'on a fabriqué à Pise de la faïence décorée; on n'en a pas la certitude. On ne connaît en effet qu'une seule pièce qu'on a attribuée à l'atelier de Pise, parce qu'elle porte le nom de cette ville[1].

Le nom de *Pisa* est tracé en effet sur un grand et beau vase, dans des cartouches encadrés d'ornements et peints au-dessous des anses. Les anses sont élégantes; elles s'élèvent au-dessus du col et sont formées chacune de deux serpents enlacés. Le décor, composé principalement de *grotesques* est peint sur un fond blanc; sur chacune des faces, des personnages sont à l'abri sous un baldaquin. La peinture appliquée sur la terre crue a conservé toute sa vigueur après la cuisson, et la couverte a une blancheur mate particulière[2].

En somme, n'était le nom de *Pisa*, ce vase a dans l'ensemble les caractères de produits d'Urbino; il n'y a de

[1] Cette pièce unique, d'ailleurs sans grande originalité, appartient à M. le baron Alphonse de Rothschild.

[2] C. Drury E. Fortnum, *A descriptive catalogue*, p. 148 et 149; Albert Jacquemart, *Histoire de la céramique*, p. 286.

différence que dans la couverte. Une chose est certaine, c'est que la faïence de Nîmes n'a aucune ressemblance avec la majolique qu'on attribue à Pise.

Mais la ville de Pise était, au seizième siècle, le siège d'une exportation importante de poteries émaillées de diverses sortes, en particulier pour l'Espagne. On en exportait aussi à Marseille. Ces faïences devaient sortir d'ateliers de la Toscane et du duché d'Urbin. Il est possible qu'on ait fait aussi à Pise, pour la vente à l'étranger, des faïences du même genre confondues aujourd'hui avec les précédentes. Toutefois, en quelque lieu qu'elles aient été faites, les faïences venant du port de Pise, qui ont pénétré dans le Languedoc, y étaient vendues comme étant de fabrique pisane.

Sigalon a donc fait dès 1554 des poteries à l'imitation de celles reçues de Pise. Il est probable que les « certains pots de terre » qu'il a vendus en cette année à un apothicaire de Toulouse, frère d'un chanoine de Nîmes [1], étaient de ces nouvelles faïences. En 1557, le chapitre de Nîmes fit un présent à un conseiller au Grand Conseil; il fit choix de « vaisselle de terre » et l'acheta chez Sigalon au prix de dix livres [2] : c'était évidemment de la faïence décorée.

S'il n'est pas possible de fournir la preuve directe de la prospérité de la fabrique de Sigalon, on sait quel a été le progrès de sa fortune. On connaît les achats de mai-

[1] Minutes de J. Mombel, notaire, 1554, f° 136.

[2] Archives du département du Gard, G 587, dépenses du chapitre, 1557.

sons, de vignes et de terres et les prêts d'argent qu'il a faits[1]. Il est le seul des potiers de terre nîmois qui ait fait autant de profits, d'où qu'ils lui soient venus[2].

Les guerres de religion apportèrent le trouble dans cette industrie. Aucune mention n'en est plus faite depuis 1567, le travail était interrompu. Les temps étaient trop durs. Nîmes eut fort à souffrir au cours de ces luttes passionnées, et, en 1571, par ordre de « Messieurs de la Direction », la fabrique de la Carretarié fut démolie. Deux ans après, en 1573, Sigalon loua dans la ville même une partie d'une maison, sise en la rue Saint-Marc, et y établit son atelier et ses jours[3].

Le bail fut signé le 13 septembre 1573. Il contient un état des lieux qui permet de juger de l'étendue de la maison et du jardin et de plus des stipulations qui font connaître quelques-unes des habitudes de notre potier. C'est ainsi que nous voyons que Sigalon s'est fait autoriser à mettre dans le grenier sa provision de blé. Ce qui est capital, c'est la façon dont le prix du loyer devait être payé.

Sigalon devait payer chaque année vingt-quatre livres en numéraire et livrer en outre au propriétaire de la maison, qui était conseiller au présidial, des produits de sa fabrication, savoir :

« Douze oulles de terre, six grandes et six moyennes,

[1] Les actes d'achat et de prêt ont été retrouvés par M. Puech dans les études de notaires de Nîmes.

[2] Il n'y avait alors à Nîmes que trois potiers de terre, Domergue de Canubin, Pierre Paris et Antoine Sigalon.

[3] Minutes d'Antoine Sabatier, notaire, 1573, f° 320.

pour la cuisine; deux dourques[1] pour tenir eau, quatre cassoles, trois berinquières[2], deux abreuvoirs de pigeons, deux pots pour l'huile fricte ».

Pour la poterie fine, ce sont :

« Deux copes en façon de Pize figurées et à façon d'argent avec couvercle pour tenir beurre, deux aiguières en façon de Pize et un bassin de mesme façon de l'ouvrage et peinture que ledit Sigalon vouldra[3]. »

En 1573, Sigalon continuait donc sa fabrication de faïences peintes, quoique les pertes et les ruines produites par douze années de dévastations n'eussent pas été réparées. Il la continua très probablement jusqu'à la fin de sa vie. Une des gourdes sorties de son atelier porte la date de 1581.

Un apothicaire d'Avignon, Me Balthazar Olivier, passa avec Sigalon, le 6 février 1585, un marché par lequel celui-ci s'obligea à livrer :

« Troys douzaines et demie cabrettes avec leur couvercle, troys douzaines et demie grands pots pour compositions avec leur couvercle à raison de sept francs la douzaine;

« Deux douzaines de pots moyens avec leur couvercle à raison de trois francs et demi la douzaine;

« Trois douzaines pots pour pilules avec leur couvercle à raison de quatre francs la douzaine;

« Six coupes de monstre[4] à vingt-quatre sols pièce;

[1] Cruches, du languedocien *dourco*.

[2] Bassins de chaise percée.

[3] Minutes d'Antoine Sabatier, notaire, 1573, f° 320.

[4] Les *monstres* (montres) étaient les pots placés à la devanture de la boutique.

« Trois dourques pour confitures à cinquante sols pièce[1] ».

Le prix de toutes ces pièces était de 82 francs 14 sous, sur lesquels 9 francs avaient été payés à titre d'arrhes.

La plupart de ces pièces, toutes peut-être, ont dû être décorées. On sait que les vases de pharmacie étaient généralement couverts d'ornements et que quelques-uns d'entre eux présentaient même d'assez riches décorations. Les « coupes de monstre » tout au moins devaient être faites de la sorte. Le prix, en tenant compte du pouvoir de l'argent vers la fin du seizième siècle est relativement élevé, de sorte qu'on peut penser qu'il s'agit d'ouvrages ayant une valeur d'art.

Antoine Sigalon dicta son testament le 21 avril 1590, la veille de sa mort. Il ne laissait pas d'enfants. Sa femme, Catherine Pastoret, lui survécut. Sigalon la constitua son héritière universelle, avec sa belle-sœur, la veuve de Pierre Paris[2]. Il fit des legs à ses neveux et nièces et n'oublia pas les pauvres qu'il plaça au premier rang parmi ses légataires. A ses deux neveux, Isaac Paris et Pierre Paris, qui étaient potiers de terre, il réserva « tous les ustils, receptes de coleurs et autres choses servants à son estat de potier de terre ».

Il mourut à Nîmes le 22 avril 1590[3].

[1] Minutes d'Antoine Sabatier, notaire, 1585, f° 185.

[2] Minutes de François Ménard, notaire, 1590, f° 118.

[3] Les faits que nous avons signalés ont été découverts par M. le docteur Albert Puech, de Nîmes, dans les archives du département du Gard, dans celles de la ville de Nîmes et chez plusieurs notaires

On ne connaissait d'Antoine Sigalon qu'une partie des traits de sa vie que nous avons rappelés. On n'avait pour les faïences « en façon de Pize » que les vagues mentions que contiennent des inventaires de mobiliers faits au dix-septième et au dix-huitième siècle.

Les poteries à la façon de Pise de l'atelier de Sigalon sont connues aujourd'hui. On n'en possède encore que trois pièces : deux gourdes et une assiette qui ont à peu près le même caractère.

L'une des gourdes, dont la panse est légèrement renflée, a son décor modelé de bistre et de vert d'eau avec trait bleu sur un fond bleu. L'écu, au lion d'or sur champ d'azur sous un casque fermé à lambrequins et ayant un lion pour cimier, est dans un cartouche ovale entouré par une banderole avec la devise : SEIGNEVR × IE × ESPERE × EN × TOY. Au-dessus un guerrier portant un casque entre un bouclier à tête humaine et un arc posés à terre. De chaque côté, un chiffre composé de deux G chacun d'eux réuni à un I. Sous l'écu, un mascaron enveloppé par un anneau qui, avant de se fermer, se développe en ligne droite relevée et coudée à chaque extrémité. De chaque côté du cartouche, un monstre à tête d'âne, à corps de chimère, à bras et à mains

de cette ville qui lui ont communiqué les anciens actes de leurs études avec beaucoup d'obligeance. M. le docteur Puech a, le premier, fait connaître Sigalon et a recueilli les documents nombreux qui nous ont permis de le suivre dans presque toute sa vie. (Voir le *Bulletin de l'Académie de Nîmes*, année 1887, p. 87 à 91 ; la *Revue du Midi*, *les Arts à la Renaissance*, 1890, p. 349 à 358, et un mémoire publié dans le recueil des mémoires présentés à la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1892, p. 84 à 89).



[illegible] qu'une partie des [illegible] pour [illegible] que les [illegible] qui contiennent [illegible] faits en [illegible].

Les [illegible] de Signino [illegible] quelques [illegible] le même [illegible].

[illegible] est légèrement [illegible] tout bleu [illegible] avec [illegible] Au-[illegible] portant un [illegible] bouclier à [illegible] De chaque côté, un [illegible] un enfant qui, avait [illegible] De chaque côté du cartouche, un [illegible] à bras et à mains [illegible]

[illegible] les archives de leur [illegible] M. [illegible] les documents [illegible] qui nous ont permis [illegible] Voir le *Bulletin de l'Académie* [illegible] 1887, p. 87 à 91; la *Revue du Midi* [illegible] 1890, p. [illegible] à 305, et un mémoire publié dans le recueil des mémoires présentés à la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1892, p. [illegible].



Heliog. Dujardin

COLLECTION DE M^R LE DUC DE DINO AU CHÂTEAU DE MONTMORENCY

d'homme, à pieds de bouc, à demi accroupi et tenant une tige à côté d'un cygne. Derrière ce monstre le même monogramme (deux G, chacun d'eux enlacé avec un I). De chaque côté et un peu au-dessus du mascaron, un cygne adossé au cartouche. Sur le côté, un galon orné d'une guirlande de feuilles sur fond jaune[1]. Cette gourde a 33 centimètres de haut et 29 centimètres de large.

L'autre gourde est de la même forme, toutefois un peu plus élégante. Le décor est du même genre, aussi étrange. L'exécution est plus soignée et l'émail est de fort belle qualité. Sur chaque panse un écu d'armoiries au-dessus d'une bague traversée par une palme et une branche de laurier en sautoir; une banderole porte la devise : CONSTANTER ET SINCERE 1581. L'écu, surmonté d'une couronne de comte, écartelé : « au premier de sinople au lion d'or, au deuxième d'azur au chef d'or chargé de deux épées en sautoir, au troisième d'un fuselé d'azur et d'argent, au quatrième d'un bandé d'or et de sable à la bande crételée de sinople ». Deux monstres ailés à tête de singe, à queue de serpent, disant leurs patenôtres, vivement dessinés, sont affrontés à l'écu au-dessous de deux paons. Une gourde est suspendue sur le col entre des draperies sous un pavillon qui la relie à la

[1] *Exposition universelle de* 1889. *Exposition rétrospective de l'art français*, n° 1225, p. 195 et 196. La description de cette gourde et de celle dont nous parlons ensuite est due à M. Alfred Darcel. Cette pièce a appartenu à M. Tollin et se trouve aujourd'hui dans le cabinet de M. le duc de Dino-Talleyrand, au château de Montmorency. Nous devons à l'obligeance du duc d'avoir pu donner la reproduction de cette gourde (voir pl. 3) et de l'assiette sortie du même atelier (pl. 4).

gourde figurée sur l'autre face. Les deux *passants*[1] en forme de tête ailée portent chacun une corbeille de fruits, et sur-



montent un galon qui descend sur le pied entouré d'un anneau feuillagé. Le bouchon est cylindrique. Le décor est

[1] Les *passants* sont les deux appendices latéraux qui servent à recevoir et à retenir la corde par laquelle la gourde peut être suspendue.

FAIENCE DE NÎMES

XVIe SIECLE

PL 4



Héliog. Dujardin

COLLECTION DE M. LE DUC DE DINO
AU CHÂTEAU DE MONTMORENCY

[illegible]

[illegible]

[illegible] La même [illegible]

Ces pièces sont [illegible]

[1] Exposition [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible]

[4] [illegible]

[5] [illegible]



modelé de jaune avec le trait bleu, et le fond est d'un bleu lapis foncé. Sous le piédouche l'inscription en bleu foncé sur fond blanc : *Nismes 1581* [1].

L'assiette est creuse, du diamètre de 25 centimètres. Elle a, au centre, dans un médaillon ovale, un écu en forme de losange, mi-parti d'azur au lion d'or [2] et d'azur au chef d'argent. Au pourtour, une cordelière et l'inscription : SEIGNEVR NOVS AVONS SPERE EN TOY [3]. Le fond est occupé par quatre médaillons de couleur verte avec le double monogramme IG, les lettres étant unies [4]. Dans les intervalles, des dauphins de camaïeu bleu sur fond orangé; au *marli*, des feuilles (de chêne?) de camaïeu bleu sur fond bleu foncé. Le même monogramme est au revers [5].



Ces pièces nous permettent de juger de la fabrication de

[1] *Exposition universelle de* 1889, *Exposition rétrospective de l'art français*, n° 1224, p. 195. Cette gourde, qui appartient à M. le baron Gustave de Rothschild, est intéressante à plus d'un titre.

[2] L'écu au lion d'or sur champ d'azur est figuré sur la gourde de M. le duc de Dino.

[3] L'écu d'azur au chef d'argent était aux armes de la femme du gentilhomme qui portait d'azur au lion d'or; elle était veuve quand elle a fait faire le service dont cette assiette a fait partie.

[4] Parmi les gentilshommes qui assistaient à l'assemblée du 28 mars 1562 (1563) à Nîmes, était Jean Guy d'Airebaudouze, seigneur de Saint-Cleyran. Les lettres I G seraient-elles les initiales de Jean Guy?

[5] Cette assiette a passé de la collection de M. Castellani dans le cabinet de M. le duc de Dino.

Sigalon. Ce sont là les faïences à la façon de Pise, peintes et décorées, dont il est question dans le bail de 1573. Elles sont de style italien, à *grotesques* et à surface très glacée.

Nous avons dit que Pise, dont, à dire vrai, on ne connaît pas les faïences, était, au seizième siècle, le siège d'une exportation importante de poteries émaillées, en particulier pour l'Espagne. On en expédiait à Marseille, et, en quelque atelier qu'elles aient été faites, ces faïences étaient vendues avec l'attribution du lieu de leur provenance; il faut dire aussi que beaucoup d'étudiants nîmois allaient faire leur droit à l'université de Pise et rapportaient des pièces italiennes qu'ils y avaient achetées. L'incertitude dans laquelle on se trouve quant aux caractères de la céramique pisane ne permet pas d'être affirmatif quant à l'imitation que présenteraient les faïences nîmoises. Celles-ci se rapprochent de celles de Castel-Durante et de quelques pièces de la fabrique de Faenza. Elles les rappellent par la composition ornementale, par une peinture vive et facile, par les couleurs [2] et l'émail brillant. Le dessin présente des *grotesques*, des *candelieri*, selon l'expression italienne de Piccolpasso, comme on en voit aussi sur les ouvrages d'ateliers du duché d'Urbin, *grotesques* caractérisés par des enroulements capricieux, des corps de sirènes, des

[1] Par le ton des couleurs bleues et jaune d'ocre franc, surtout par le bleu lapis foncé du fond. Ce fond bleu foncé est caractéristique : on le voit sur des pièces de Castel-Durante, et le même fond se retrouve sur des faïences de Faenza, de l'atelier de la Casa Pirota par exemple.

monstres ailés et des masques de forme antique. De plus, la gourde de M. le baron Gustave de Rothschild a comme une marque d'origine, c'est au dessus du pied un anneau sur lequel est peint un rinceau de feuilles de chêne qui rappelle les armes de la famille ducale régnant alors, celle des della Rovere [1]. Cette gourde est vraiment très belle, d'un travail excellent, d'une coloration harmonieuse.

D'après le dessin, le style et la qualité, la fabrication paraît plus ancienne que la date [2]; cela nous donne lieu de penser que le potier nîmois aura connu la production durantine d'après des pièces antérieures de vingt ou trente ans. Les gourdes ont la forme de celles qu'on faisait à Urbino, au temps de Francesco Xanto et des Fontana [3].

Voilà donc une fabrique française dans laquelle l'imitation de la faïence italienne était faite en même temps que la poterie commune vernissée; voilà un travail de véritable imitation accompli par un potier français, Huguenot, sans qu'il paraisse y avoir eu de collaboration italienne. Rien n'indique en effet, dans les documents de toute nature qu'on possède sur cette époque, que Sigalon ait eu dans son atelier un ouvrier italien, durantin ou autre.

Mais il nous est bien difficile d'admettre que ce potier, rien qu'en ayant sous les yeux quelques faïences italiennes, se soit approprié par son habileté technique, par un effort

[1] C'est-à-dire l'atelier de Castel-Durante.

[2] Il s'agit de la date de 1581.

[3] Ces gourdes (flacons, gourdes, gourdes de pèlerin) ont la panse aplatie et ronde et reposent sur un piédouche.

personnel hardi et heureux, un art dont les singularités ne laissent pas que nous étonner. Il aurait pu reproduire et la forme de ces faïences et le dessin et la coloration, mais d'une autre façon. Dans un temps où chaque atelier avait, pour la pâte, pour la couverte, pour les couleurs, ses propres recettes et en faisait mystère le plus souvent, il serait surprenant que Sigalon, fils d'un laboureur, formé à Nîmes chez un faiseur de poterie vernissée commune, eût découvert les pratiques d'une des fabriques italiennes qui avaient quelque originalité. Nous ne le pensons pas. La première partie de la vie de Sigalon n'est pas assez connue pour qu'on puisse repousser l'hypothèse qu'il soit allé travailler de son métier en Italie et qu'il ait été employé à Castel-Durante ou dans un atelier voisin [1]. Cela seul peut expliquer cette soudaine formation de toutes pièces à Nîmes d'un art italien aussi particulier, ainsi que l'indépendance avec laquelle ce potier l'a exercé. Il s'était rendu maître de procédés dont nous n'avons pas d'autre exemple en France ; il n'était pas un imitateur servile et il a introduit dans la composition des *grotesques* l'esprit

[1] Le contrat d'apprentissage de Sigalon n'a pas été retrouvé. Ce potier s'est établi en 1548, et le permis d'établissement délivré par les consuls vise la fabrication de « touts vaisselles et postz de terre, tuyles, mahons et aultres ouvraiges de son mestier », c'est-à-dire la fabrication commune de ce temps-là. C'est ce qui nous a fait supposer que Sigalon a fait son apprentissage à Nîmes chez le potier Pierre Paris. S'il avait travaillé en Italie avant de s'établir, s'il avait eu l'intention de faire à Nîmes des ouvrages dans le goût italien, les consuls n'auraient pas manqué de faire dans le permis d'établissement quelque allusion à son projet. Il est vraisemblable que Sigalon est allé en Italie entre 1548 et 1554.

satirique inspiré par la Réforme. Il n'a pas eu de successeur. Quant à la désignation de ses ouvrages, « vaisselle de terre à la façon de Pise », Antoine Sigalon aura conservé celle qui était déjà usitée à raison de la provenance ordinaire des faïences italiennes apportées à Nîmes.

L'atelier nîmois fournit une nouvelle preuve qu'il y avait au seizième siècle, dans notre pays, malgré des apparences contraires, quelque goût pour les produits de cette sorte, qu'il fallait satisfaire à une certaine demande et que la fabrique locale, à Nîmes, avait réussi à y pourvoir elle-même. Nous ne l'avions pas observé à Lyon, où la manufacture de la faïence peinte est restée, dans l'ensemble, pendant plus de quarante ans, à ce qu'il semble, tout italienne; les Italiens en sont restés les maîtres.

XII

LES PRODUITS DES ATELIERS DES POTIERS DE TERRE ITALIENS A LYON

A. — LES ATELIERS DES FLORENTINS

Nous n'avons aucune idée de ce que nos potiers de terre florentins ont fait.

On a vu plus haut que leurs ouvrages étaient des « potz de terre », des « potz de terre façon d'Itallye ». On a vu aussi qu'un de ces potiers avait été inscrit sur les rôles des tailles comme « painctre de terre », mais que le mot *painctre* avait été rayé et remplacé par la qualité de potier de terre. Dès lors il est incertain si ces potiers ont fait de la terre cuite ou de la faïence émaillée, *blanche* ou *peinte*[1].

[1] Nous n'avons pas trouvé, dans les actes et dans les rôles des tailles de la première moitié du seizième siècle, la mention d'un seul peintre de vaisselle de terre. Il y avait alors à Lyon quelques peintres italiens : Jean Bonté, de Florence (.. 1490-1516), Nicolas

On faisait à Florence dans la seconde moitié du quinzième siècle de la faïence peinte, mais il ne nous paraît pas que ce soit cet art qui ait été introduit à Lyon. Les ateliers italiens étaient si rapprochés les uns des autres, ils réunissaient tant de potiers et de peintres d'origine diverse, que les Florentins établis à Lyon ont fort bien pu apporter dans cette ville une tout autre fabrique que celle de leur patrie.

Les premiers potiers italiens ont, suivant nous, fabriqué de la poterie émaillée ou de la faïence blanche ou presque blanche. S'ils ont décoré quelques pièces, ils ne l'auront fait qu'avec cette extrême sobriété dont la faïence blanche italienne présente des exemples.

Un seul ouvrage peut être attribué à la fabrique de Lyon de cette époque, c'est un plat dont voici la description : « Ce plat est de forme italienne et porte la date de 1520. Les ornements sont bleus sur fond blanc. Le caractère des ornements est tout à fait français, et, au centre de ce plat, dans le fond, se trouve un écusson aux armes d'un des échevins de Lyon[1]. » Cette description est tout à fait insuffisante. Cependant nous admettons qu'il y a présomption, faible sans doute, en faveur de l'origine lyonnaise du ser-

dal Bene (..1515), Philippe Bonté, de Florence (..1528-1530), Salvator Salvatori, de Florence, architecte, peintre et sculpteur (.. 1533-1536), Benedetto dal Bene, de Florence (.. 1538-1540), Pierre de Florence (..1540), Nannoccio, de Florence (..1542-1548). D'après ce que nous savons de ces peintres, ils sont restés tous étrangers à la décoration de la faïence.

[1] Lettre de M. Jourdeuil, alors conservateur du musée d'art et d'industrie de Lyon, du 27 mars 1865. M. Jourdeuil n'a pas indiqué le nom de l'échevin. Ce plat était exposé au musée en 1865 et n'y est plus aujourd'hui. Il est probable que c'est le même qui avait été

vice auquel le plat a appartenu. Il serait possible qu'il fût sorti d'un atelier de Venise.

Piccolpasso, le potier de Castel-Durante, a gardé le silence sur les produits de la fabrique de Lyon. Il écrivit de 1548 à 1550 ses livres sur l'art du potier *(I tre Libri dell'Arte dell' Vasajo*[1]*)* et s'est borné à présenter la remarque qu'on employait à Lyon la terre du Rhône pour faire la faïence. C'est une preuve qu'on en faisait. L'indication a d'ailleurs sa valeur. Les Italiens préféraient, pour la fabrication de la faïence, l'argile fine déposée lentement par les eaux; pour cela, au rapport de Passeri, le siège des ateliers d'Urbino a été placé au château de Fermignano, qui était situé sur les bords du Metauro.

B. — L'ATELIER DU GÉNOIS GRIFFO

Sébastien Griffo a fait ou au moins a dû faire à Lyon de la vaisselle de terre à la façon de celle de l'Italie. La ville de Gênes avait des ateliers de faïence dans les premières années du seizième siècle; on dit même qu'elle en avait au quinzième siècle. L'activité de ces ateliers ne s'est pas ralentie pendant le seizième siècle. Piccolpasso a décrit les décors de cette fabrique, qui étaient d'ordi-

prêté au musée, pour y être exposé, par M. Chatelain, de Lyon. Il fut rendu à celui-ci, et la collection de cet amateur a été vendue et dispersée après son décès.

[1] Le manuscrit du curieux ouvrage de Piccolpasso est conservé dans la bibliothèque du musée de South Kensington à Londres.

naire des arabesques, des rinceaux, des paysages avec des *fabriques*, etc.

Aucune pièce n'est restée, que nous sachions, de Griffo.

Le musée de Lyon possède une assiette dont le décor est bleu et qui présente au milieu du fond un écu au lion grimpant [1]. Cette assiette a été attribuée à l'atelier de Griffo. Il est évident que cette attribution était inexacte. Il y a des écussons armoriés italiens du même dessin et des mêmes émaux, mais, ce qui est décisif, c'est que l'assiette a au revers l'écu (à la croix) de Savoie surmonté de la couronne fermée, qui est une des marques de la fabrique de Turin. Cette marque indique même que l'ouvrage est postérieur à 1675.

C. — L'ATELIER DU GÉNOIS JEAN-FRANCESQUE DE PEZARO

Jean-Francesque de Pezaro, de Pesaro ou Pezaro, est entré en possession, suivant nous, en 1558, peut-être même en 1557, de l'atelier de Sébastien Griffo. Il a travaillé jusqu'en 1575. Nous savons, par sa déclaration et par celle de Julien Gambin, qui avait été un de ses ouvriers, que Pezaro faisait dans son atelier « la veisselle de terre façon de Venize. » Il importe peu que cela ait été « pendant vingt ans ou plus », comme Pezaro l'a affirmé, ou pendant dix-sept ou dix-huit ans; le fait capital, c'est

[1] Cette pièce faisait partie de la collection de céramique de l'ancien musée d'art et d'industrie.

que des ouvrages nombreux sont sortis de cet atelier, et il serait extraordinaire que tous ces ouvrages aient été détruits. Nous ne croyons pas à leur disparition; nous pensons que, ne portant pas d'inscription qui fasse connaître leur provenance, ils auront été et sont regardés comme produits dans quelque fabrique italienne.

On se refuse à croire, encore aujourd'hui, à l'existence à Lyon d'ateliers aux mains d'Italiens, dans lesquels on aurait fait de la vaisselle de terre émaillée et peinte, semblable ou à peu près semblable à celle de l'Italie. Il semble qu'on ne puisse se faire à l'idée que cet art si original ait fleuri dans notre ville. La preuve du fait a cependant été fournie, et il est désormais impossible de ne pas l'accepter. La recherche qu'il faut faire, c'est celle des produits de ces ateliers.

Ce qui trouble un peu, c'est la mention réitérée d'ouvrages à la façon de Venise, et les ouvrages de cette fabrique présentent des types différents.

On a fait à Venise des vases de faïence au commencement du seizième siècle, et le Titien dirigea dans cette ville, en 1520, la fabrication de ces vases pour la pharmacie (la *speziera)* d'Alphonse Ier, duc de Ferrare. Les pièces décorées sous la conduite du Titien devaient avoir une haute valeur quant à l'art. La faïence vénitienne était renommée en ce temps-là. Francesco di Pieragnolo del Vasaro, de Castel-Durante, établit à Venise, en 1545, une fabrique de faïence[1], et c'est lui qui, avec l'aide de son beau-frère Giovanni Antonio da Pesaro, introduisit un style

[1] William-Richard Drake, *Notes on Venetian Ceramics*, 1868.

d'ornementation nouveau et des changements dans cette manufacture. On a d'ailleurs des faïences vénitiennes qui portent les dates de 1540, de 1542, de 1543 et de 1546. La faïence de Venise a été en grande réputation, mais quel en était le caractère distinctif? Il est difficile de le dire avec netteté d'une façon générale. Cependant, tant d'après certaines inscriptions de faïences, d'après les dessins de Piccolpasso[1] que par les pièces conservées dans les musées et les cabinets, on peut se faire une idée du genre des produits de cette fabrique. Le fond d'émail était d'un gris bleuâtre; les sujets étaient peints en bleu foncé avec ou sans des rehauts blancs. Le style était particulier. Les plats et les assiettes sont en général peints en pleine surface et décorés le plus souvent de sortes d'entrelacs, de rinceaux, de feuilles, de fleurs, de fruits, d'ornements et de trophées; on voit quelquefois des vues de monuments ou des paysages. Mais il y a d'autres faïences qui sont différentes et dont les dessins et les peintures ont quelque rapport avec celles qu'on faisait à Pesaro, dans les ateliers où l'on exécutait les produits ordinaires de cette fabrique. C'est que des potiers de terre pesarais s'étaient établis à Venise un peu avant le milieu du seizième siècle. On cite notamment le *maestro Jacomo da Pesaro* qui travaillait en 1542 dans cette ville. Ces Pesarais ont décoré leurs ouvrages de diverses façons. Une pièce signée par Jacomo a son ornementation tout en blanc se détachant sur un fond gris pâle. D'autres pièces *(istoriati)* sont dans le genre propre à Pesaro.

[1] Planches 28 à 31, fig. 96 à 99.

L'établissement de potiers pesarais à Venise explique l'introduction dans cette ville des procédés et du goût des Pesarais, de sorte que la mention de vaisselle de terre à la façon de Venise doit avoir en fait, à cette époque, la signification de vaisselle à la façon de Pesaro. Nous ne serions pas étonné d'apprendre quelque jour que nos Génois, Sébastien Griffo et les Pesaro, formés à Pesaro, aient travaillé à Venise avant de venir à Lyon.

Parmi les faïences vénitiennes, mais, disons-le tout de suite, parmi les moins anciennes, on trouve souvent des terres cuites assez minces, légères, sonores (elles ont presque la sonorité d'une feuille de métal), émaillées et peintes. Ces faïences ont cette particularité que, dans les plats et les assiettes, le *marli*, c'est-à-dire la partie qui forme la bordure, est décoré d'ornements (feuilles, fleurs, fruits ou rinceaux) en bas-relief et en grisaille ou en camaïeu [1]. Il semble qu'on ait voulu faire ressembler ces faïences aux grands plats d'argent ou de cuivre repoussé qu'on faisait alors. Le fond est peint en pleine surface, présentant le plus souvent un paysage dans lequel on trouve toujours à peu près les mêmes rochers, les mêmes *fabriques*, édifices ou ruines. La coloration est donnée par un petit nombre de couleurs. M. C. Drury E. Fortnum regarde ces faïences comme ayant été faites dans le dix-huitième siècle.

Nous avons donné à dessein la description de ces der-

[1] Il y a de ces assiettes dont le *marli* est tellement semblable qu'on peut croire que ce décor en relief a été obtenu par l'estampage dans le même moule.

nières faïences[1]. On en comprendra la raison par ce que nous allons dire.

On a des plats et des assiettes tout à fait semblables à ceux dont nous venons de parler, qui ont au revers le monogramme J. G. ou G. J. (en lettres majuscules enlacées). M. C. Drury E. Fortnum a signalé une de ces assiettes dans la collection du capitaine Langford, et le musée Correr, à Venise, possède un de ces plats qui a 48 centimètres de diamètre. Un plat ovale et deux assiettes (celles-ci signées de ce monogramme J. G. ou G. J.) se trouvent au musée de Lyon[2]. Une de ces assiettes a un émail plus blanc, une coloration plus vive et plus dure que les deux autres pièces ; ces dernières ont, comme les autres ouvrages de ce genre, les mêmes ruines, les mêmes rochers, le même émail blanc bleuâtre ou gris bleuâtre, la même coloration presque dichrome.

On a attribué le plat et les assiettes du musée de Lyon à l'atelier de Julien Gambin, et la marque J. G. était regardée comme celle de ce maître. Nous avons déjà, dans une étude précédente, repoussé cette attribution, mais, comme elle a été maintenue, nous devons insister.

Ces pièces n'ont pas été faites, suivant nous, dans la

[1] On trouvera une description plus précise de ces faïences dans l'ouvrage de M. C. Drury E. Fortnum : *A descriptive catalogue of the Maiolica... in the South Kensington Museum*, 1872, p. 592, ouvrage qui est rempli de tant de faits observés avec soin. M. Fortnum en a aussi parlé dans son petit livre intitulé : *Maiolica*, 1875, p. 185.

[2] Ces trois pièces ont fait partie du musée d'art et d'industrie de Lyon.

seconde moitié du seizième siècle; elles diffèrent des ouvrages vénitiens de ce temps. Nous pensons qu'elles ont été exécutées à la fin du dix-septième siècle ou plutôt dans le premier quart du dix-huitième. C'est aussi l'opinion de M. Nicolò Barozzi, directeur du musée Correr, et M. C. Drury E. Fortnum, un des meilleurs juges en cette matière, estime aussi que les faïences du maître J. G. ou G. J. sont du siècle dernier. Elles ont été faites très probablement à Venise. Le nom du signataire est encore inconnu; le G paraît être l'initiale de son prénom et le J l'initiale de son nom [1].

Il faut donc écarter les faïences au monogramme J. G., elles ne sont lyonnaises d'aucune façon.

Mais alors, comme il faut s'engager dans la voie des suppositions, à quelle supposition s'arrêter quant aux produits de l'atelier de Julien Gambin ou pour mieux dire de Jean-Francesque de Pezaro?

Ces produits ne peuvent pas avoir été tous perdus ou détruits, il faut essayer de les retrouver.

En premier lieu, nous ne devons pas porter l'attention sur les ouvrages vénitiens qu'on connaît le mieux et qui sont du dix-septième et du dix-huitième siècle: c'est d'eux que nous venons de parler. La « veisselle de terre façon de Venize » était autre, à n'en pas douter. On

[1] M. Nicolò Barozzi nous a fait remarquer qu'on ne connaît pas, dans le dialecte vénitien, de prénom commençant par la lettre J. Ainsi le prénom Jacopo devient Giacomo à Venise. Nous n'avons pas trouvé, dans les *Notes on Venetian Ceramics* de M. W.-R. Drake, de nom de faïencier auquel ce monogramme pût être attribué.

l'aura compris d'après ce que nous venons de dire. Non, ce n'était ni la faïence peinte en bleu foncé sur un fond gris bleuâtre, ni celle dont la décoration était en blanc sur un fond de couleur gris pâle ou céladon. La « vaisselle de terre façon de Venise » était celle que faisaient à Venise, au milieu du seizième siècle, des potiers venus de Pesaro à Venise et qui travaillaient dans cette dernière ville dans la manière des ouvriers de Pesaro.

Au surplus, écartant toute hypothèse, nous allons aborder de front l'étude du problème, et l'on verra que la solution s'en suivra sans difficulté.

Et d'abord, aucune inscription, aucune marque, aucun caractère particulier n'a fourni d'indication.

Toutefois une remarque a été faite qui, sans être décisive, à elle seule, permet d'espérer que le problème de la provenance de certaines faïences décorées est résolu et que les produits de l'atelier de Lyon ont été retrouvés.

Il y a des faïences peintes en pleine surface, à la manière et dans le style d'Urbino ou de Pesaro, qui portent des inscriptions en français tracées au revers.

M. Alfred Darcel, qui a jugé le premier que ces ouvrages ne devaient pas être laissés à l'actif des ateliers italiens, a bien saisi, en les décrivant, plusieurs des traits qui les distinguent.

« Ces pièces, a dit M. Darcel, montrent tous les caractères de la faïence italienne de la seconde moitié du seizième siècle, mais sont signalées par quelque dureté dans la couleur, par un certain air de parenté dans les têtes, par une certaine recherche du réel dans la peinture des édifices pour celles où il y en a de représentés, et

par l'emploi d'un jaune particulier pour enluminer leurs façades; enfin des inscriptions françaises, tracées au revers en bistre noir, souvent bouillonné au feu, expliquent le sujet représenté. Ce français y est néanmoins italien par la forme, tel que devaient l'écrire des ouvriers étrangers établis depuis quelque temps en France [1]. »

Le musée du Louvre possède quatorze de ces faïences [2], savoir :

Aiguière. (Hauteur, 190 millimètres; diamètre, 145 millimètres.)

La panse est en forme de cylindre un peu élargi vers l'ouverture; elle repose sur un pied circulaire. Un mufle de lion forme le goulot; l'anse recourbée est ornée d'un satyre terminé par une gaine en forme de griffe de lion. Les vagues bleues de la mer couvrent le fond. On voit : d'un côté, Amphitrite assise sur les genoux de Neptune; de l'autre, l'Amour armé d'un trident debout sur un dauphin [3]. Un autre Amour nage auprès de Neptune. Des montagnes bleues à l'horizon. Dessin en bistre modelé de bistre roux; tons jaunes et bleu clair.

(Collection Durand, n° 2226. Inventaire de l'Empire, n° 63. Catalogue de M. Alfred Darcel, n° G 665.)

[1] Alfred Darcel, *Notice des faïences peintes italiennes, hispano-moresques et françaises*, 1864, p. 353.

[2] Nous devons à l'obligeance de M. Émile Molinier la description des faïences de Lyon qui sont au musée du Louvre.

[3] Le peintre a reproduit le sujet principal d'une coupe charmante d'un des Fontana d'Urbino, qui est au musée du Louvre (G 423).

Grand plat circulaire à larges bords (de 460 millimètres de diamètre[1]).

Le triomphe de Galathée. — La composition occupe le fond et les bords du plat.

A droite, Galathée, à demi nue, assise sur un dauphin voguant sur les flots, tient de ses deux mains, au-dessus de sa tête, une draperie que gonfle le vent. Derrière elle un rocher. Un autre rocher sur lequel se dresse un arbre occupe le bas de la composition. A droite de ce dernier rocher, un génie assis sur un monstre marin. Au centre, deux amours, dont l'un joue de la double flûte, sont montés sur des lions et se dirigent vers Galathée. Tout à fait à gauche, un satyre debout sur une sphère qui flotte sur la mer. A l'arrière-plan un triton tenant une draperie. Au fond, un rivage sur lequel s'élèvent de nombreuses fabriques. Dans le ciel, au milieu de nuages et de flammes, Saturne nu, couché, tenant une faux.

Dessin de pratique en bistre modelé de bistre roux. Tons presque noirs dans les rochers, vert jaunâtre, bleu clair, violet. Bord jaune.

Revers blanc à filets jaunes, sans inscription.

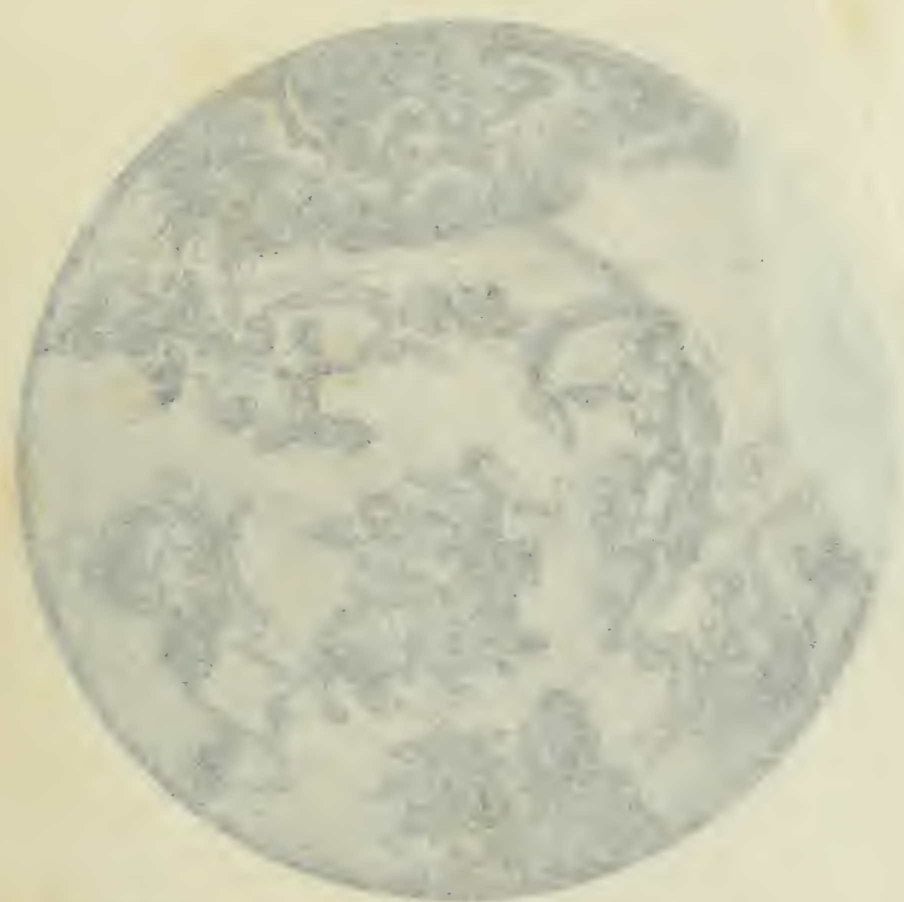
(Catalogue de M. Darcel, n° G 661.)

Plat de 386 millimètres de diamètre[2].

Joseph fait emprisonner ses frères. — A gauche, Joseph, entouré de plusieurs personnages vêtus comme lui de costumes orientaux, repousse les supplications d'un de ses frères agenouillé devant lui. Un soldat va arrêter ce

[1] Voir planche 5.

[2] Voir planche 7.



[illegible] millimè-tres de [illegible][1].

Le Triomphe de Galatée. — La composition occupe le [illegible].

[illegible] sur un dauphin [illegible] au-dessus de [illegible]. Derrière elle un rocher. [illegible] un arbre [illegible] ce dernier rocher, [illegible]. Au centre, [illegible] sont [illegible] vers Galatée. Tout [illegible] une sphère qui [illegible] de [illegible] de dauphins, [illegible].

[illegible]

Tons presque noirs dans les rochers, vert jaunâtre, bleu clair, violet. Bord jaune.

[illegible]

([illegible])

[illegible] millimètres de [illegible][2].

Joseph [illegible] *ses frères*. — À gauche, Joseph [illegible] comme lui [illegible] d'un de ses frères [illegible]

[1] Voir planche I.

[2] Voir planche [illegible].

FAIENCE DE LYON

XVIe SIÈCLE



Héliog. Dujardin

MUSÉE DU LOUVRE

dernier ; à droite, un Égyptien conduit les autres frères en prison. Fond d'architecture de style antique. Dessin fait maladroitement en bistre modelé de bistre roux ; architecture en bistre verdâtre et en jaune. Tons bleus éclairés de jaune et jaune, modelé de bistre; tons violets. Bord jaune. Au revers, trois cercles jaunes ; au milieu, en bistre verdâtre, l'inscription suivante : *Josept · qui · faict · eprisoner · ses · frere Au : genesse · 62 · Cp.*

(Collection Durand. Inventaire de l'Empire, n° 89. Catalogue de M. Darcel, n° G 652.)

Plat creux ovale (de 385 millimètres de longueur sur 320 millimètres de largeur)[1].

Le passage de la mer Rouge. — Au premier plan, la mer encore agitée dans laquelle nagent plusieurs personnages. Au deuxième plan, sur le rivage qui présente des

[1] Voir planche 6.

rochers et des arbres, deux groupes de personnages debout ; à gauche, un groupe de femmes vêtues à l'antique et jouant de divers instruments; plus loin, un groupe d'hommes. Quelques autres personnages se voient enfin tout au fond. A l'arrière-plan, la mer et deux montagnes au pied desquelles sont bâties deux villes.

Bordure moulurée composée d'un rang d'olives et d'un rang d'oves.

Dessin de pratique en bistre, modelé de bistre roux. Tons noirâtres, bleu clair, vert clair.

EXODE·XV·

Marie· Seur· Daron
& de Moyse·

Au revers, émaillé de blanc, avec filets jaunes, on lit : EXODE·XV·*Marie'·Seur·Daron et de Moyse*·

(Catalogue de M. Darcel, n° G 664.)

Plat ovale (de 390 millimètres de long sur 325 millimètres de large).

Neptune et Amphitrite. — Le médaillon ovale qui en forme le fond ou ombilic est entouré d'ornements en imitation de cuir découpé qui présentent un cartouche en relief. Sur ce médaillon on voit Neptune embrassant Amphitrite qui est assise sur un monstre marin. Sur le bord



rochers et des arbres. Deux groupes de personnages debout ; à gauche, un groupe de femmes vêtues à l'antique et jouant de divers instruments ; plus loin, un groupe d'hommes. Quelques figures [illegible] se voient enfin tout au fond. À l'[illegible], on voit deux montagnes au pied desquelles sont bâties deux villes.

Bordure [illegible] d'un rang de [illegible] et d'un rang d'oves.

Dessin de [illegible] en bistre, [illegible] roux. Tons [illegible], bleu clair, vert clair.

EXODE · XV ·

Marie · Seur · Daron & de Moyse ·

Au revers, [illegible] et blanc, avec filets jaunes, on lit : [illegible] en *Marie, Sœur Daron et de Moyse*.

([illegible] de M. David, n° 3 [illegible].)

(Dimensions : 300 millimètres de haut sur 225 millimètres de large.)

Neptune et Amphitrite. — Le médaillon ovale qui en forme le fond [illegible] est entouré d'ornements de [illegible] qui présentent un cartouche en relief. Sur ce médaillon on voit *Neptune* embrassant *Amphitrite* qui est assise sur un monstre marin. Sur le bord

FAIENCE DE

XVIe SIÈCLE



Heliog. Dujardin

MUSÉE DU LOUVRE

FAIENCE DE LYON

XVIe SIECLE

Pl. 7





Dujardin

MUSEE DU LOUVRE

[illegible]

[illegible] le fond blanc [illegible]

Au revers, décoration [illegible]

(Catalogue de M. [illegible].)

Plat à larges bords [illegible]

Jonas sortant [illegible] figurée à droite et qui a [illegible] le prophète [illegible] rochers et [illegible] à deux [illegible]. Derrière [illegible] plan, au milieu [illegible] dans la mer [illegible] de la [illegible]

Dessin [illegible]

[illegible]

(Ancienne collection [illegible])

* Voir planche 7.





orné d'un rang d'oves et d'un rang d'olives, quatre camaïeux, deux jaunes et deux bleus, et des grotesques sur fond blanc dans le style d'Urbino.

Dessin en bistre modelé de bistre roux. Sur le bord, le fond blanc a été recouvert d'une seconde couche d'émail blanc comme dans les faïences d'Urbino.

Au revers, décoration de mer en bleu : un dieu tenant une urne et entouré de dauphins.

(Catalogue de M. Darcel, n° G 663.)

Plat à larges bords (de 338 millimètres de diamètre)[1].

Jonas sortant de la baleine. — Vomi par la baleine figurée à droite et qui a la gueule ouverte et la queue relevée, le prophète Jonas vient d'être jeté sur le rivage hérissé de rochers et orné de quelques arbres. Jonas est à demi nu, vêtu d'une draperie nouée sur la tête et les épaules. Derrière lui un rocher et un arbre; au premier plan, au milieu des flots, un autre rocher et un arbre, et dans la mer un dauphin. Au fond, une ville bâtie au bord de la mer et dans le lointain trois montagnes. Dans le ciel, Dieu le père, à mi-corps, étend le bras vers Jonas.

Dessin de pratique en bistre foncé, modelé de bistre roux avec des rehauts blancs. Tons jaune clair, vert clair, bleu clair, bistre tirant sur le noir, violet. Bord jaune.

Revers blanc avec trois cercles jaunes. Inscription en bistre verdâtre : *Jonas · 2 et 3 Chapitre ·*

(Ancienne collection Durand. Catalogue de M. Darcel, n° G 655.)

[1] Voir planche 7.

Assiette creuse à larges bords (de 285 millimètres de diamètre).

L'*Ecce Homo*. — A droite, sur un perron de deux marches, à l'entrée d'un palais, le Christ est représenté debout, à demi nu, couronné d'épines, les mains liées, un manteau rouge jeté sur les épaules. Deux personnages à longue barbe, vêtus de robes à l'orientale, le présentent au peuple qui est composé d'une quinzaine de personnes portant un costume analogue. Au fond, à gauche et au centre, on aperçoit une suite d'arcades supportant un grand édifice.

Dessin fait très inhabilement en bistre très foncé, modelé de bistre roux. Tons jaune, bistre roux, bleu sale, violet. Architecture en jaune et en gris. Bord jaune orange.

Revers blanc bordé de jaune.

L'inscription suivante est tracée en bleu et accompagnée d'une croix jaune : *Ecce homo*.

(Collection Campana, n° 169. Catalogue de M. Darcel, n° G 653[1].)

[1] Une assiette à peu près pareille, et qui est aussi de l'atelier de Lyon, a fait partie de la collection de Mme d'Yvon. En voici la description d'après le catalogue de la vente de cette collection (mai 1892) : N° 137. « Assiette creuse. A droite, sur un perron à l'entrée d'un palais, est représenté le Christ debout entre deux personnages vêtus à l'orientale; à gauche, nombreux personnages vêtus de longues robes et coiffés de bonnets acclament ironiquement le Sauveur. Fond d'architecture. Dessin en bistre foncé, modelé de bistre roux. Tons jaune, bistre roux, vert, violet, bleu sale. Au revers, l'indication du sujet en bistre *(Ecce Homo)*. Diamètre, 295 millimètres. » Cette pièce est entrée dans la collection de M. O. Du Sartel.

Assiette plate à larges bords (de 240 millimètres de diamètre). Vers 1560[1].

La grappe de la Terre Promise. — Au premier plan, les deux espions, envoyés par Moïse dans la terre de Chanaan, rapportent suspendue à un gros bâton une grappe de raisin qui témoigne de la fertilité du pays. Costumes de style antique. A droite et à gauche, des arbres et des rochers. Fond de mer; fabriques et montagnes. Dessin en bistre modelé de bistre roux avec rehauts blancs. Tons jaune, bistre roux, vert clair, vert jaunâtre, bleu clair et violet. Bord jaune. Revers orné de trois cercles jaune clair. Sous le fond, en bistre verdâtre, l'inscription : *en · Jossuæ* de la même main que l'inscription tracée sous le nº G 659.

(Inventaire de l'Empire. Catalogue de M. Darcel, nº G 656.)

Assiette plate à larges bords (de 240 millimètres de diamètre).

Scène tirée du roman de l'Aminta du Tasse. — Au centre, sur le bord d'une fontaine, une femme nue est liée à un arbre. Deux jeunes gens accourent pour la délivrer, tandis qu'un satyre s'enfuit à leur vue. Fond de mer, de fabriques et de montagnes. Dessin très médiocre en bistre modelé de bistre roux avec rehauts blancs. Tons jaune, bistre roux, vert, bleu clair et violet. Bord jaune. Revers ornés de trois cercles concentriques en jaune. Au centre, on lit l'in-

[1] Cette date et les dates attribuées aux autres pièces, plateaux et assiettes, ont été indiquées par M. É. Molinier. On verra que nous doutons de l'exactitude de quelques-unes de ces dates.

scription suivante tracée en bistre verdâtre : *De · Lamynte* · Même écriture qu'au nº G 659.

(Collection Durand, nº 27-2233. Inventaire de l'Empire, nº 51. Catalogue de M. Darcel, nº G 657.)

Cette assiette, qu'on a jugée avoir été faite vers 1560, a été faite, suivant nous, au moins vingt ans plus tard. En effet, l'Aminte *(Aminta favola boschereccia)* est un drame pastoral qui a été écrit en 1572 et dont la première édition a été donnée par Alde en 1581.

Assiette plate à larges bords (de 225 millimètres de diamètre). Vers 1560.

Mars et Vénus. — A gauche, on voit Vénus, vêtue d'une draperie flottante, assise sur un pilier. Près d'elle se tient l'Amour dont l'arc et le carquois sont jetés à terre. Vers la gauche, Mars, vêtu du costume militaire romain, tenant un bouclier, s'avance vers Vénus. A droite, à gauche et au second plan, des rochers et des arbres. Fond de mer, de fabriques et de montagnes. Dessin très médiocre en bleu modelé de bistre roux avec des rehauts blancs. Tons jaune, bistre roux, vert, bleu clair et violet. Bord jaune. Revers orné de trois cercles concentriques en jaune. Au centre, on lit, tracée en bistre verdâtre, l'inscription suivante : *Mars · et Venus.*

(Collection Durand, nº 27-2234. Inventaire de l'Empire, nº 52. Catalogue de M. Darcel, nº G 659.)

Assiette plate à larges bords (de 230 millimètres de diamètre. Vers 1560.

Hercule et Omphale. — A gauche, Hercule assis, vêtu

de la peau du lion de Némée, tient une quenouille et est occupé à filer. L'Amour, nu et ailé, tenant un arc et une flèche, et Omphale, vêtue d'une tunique flottante, s'avancent vers lui. A gauche et à droite, des arbres. Fond de mer, de paysage montagneux et de fabriques. Dessin en bistre modelé de bistre roux avec rehauts blancs. Tons jaune, bistre roux, bistre verdâtre, bleu clair, vert jaunâtre et violet. Bord jaune. Revers orné de trois cercles concentriques en jaune clair. Sous le pied, en bistre verdâtre, l'inscription : *eRecole e dionira.*

(Inventaire de l'Empire. Catal. de M. Darcel, n° G 662.)

Assiette plate à larges bords (de 233 millimètres de diamètre). Vers 1560.

Moïse frappant le rocher. — On voit à gauche Moïse debout, vêtu d'une longue tunique et d'un manteau ; il frappe le rocher d'une verge qu'il tient de la main droite. A droite, deux femmes agenouillées et un homme reçoivent l'eau qui sort du rocher. A gauche, une autre femme et deux hommes. Arbre et rocher de forme conique. Fond de paysage maritime et montagneux. Dessin très médiocre en bistre modelé de bistre roux avec rehauts blancs. Tons jaune, bistre roux, vert jaunâtre, vert d'eau, bleu clair et violet. Bord jaune. Revers orné de deux cercles concentriques en jaune. Le bourrelet de l'assiette est percé de deux trous. Au centre, l'inscription suivante tracée en violet : *Moyse · qui · frape · La · Roche · exode · 17 Chp.* (Même écriture que le n° G 656.)

(Collection Durand, n° 27-2237. Inventaire de l'Empire, n° 55. Catalogue de M. Darcel, n° G 654.)

Plateau (de 215 millimètres de diamètre). Vers 1560. Le pied manque.

Vénus et un dieu marin. — Vénus debout, à droite, sur le bord de la mer. Vêtue d'une draperie jaune nouée sur l'épaule gauche, elle étend le bras droit et adresse la parole à un dieu marin, à queue de poisson, barbu, qui se dirige vers elle. A gauche, un dauphin. Au premier plan, au centre, un rocher et un arbre; à droite, un autre rocher et un autre arbre. Au fond, un nageur vu de dos, une ville maritime et trois montagnes. Dessin en bistre, modelé très accentué en bistre roux avec rehauts blancs. Tons jaune, bistre roux, noir, bleu clair, vert jaunâtre. Bord jaune. Revers dans le style d'Urbino, recouvert d'ondes bleues sur lesquelles nagent quatre dauphins teintés de noir.

(Collection Durand, n° 27-2235. Inventaire de l'Empire, n° 53. Catalogue de M. Darcel, n° G 658.)

Plateau (de 220 millimètres de diamètre). Vers 1560. Le pied manque.

Vénus, l'Amour et Mars. — On voit, à droite, Vénus debout, vêtue d'une tunique et d'un manteau dont elle ramène les plis de la main droite, tandis que, de la gauche, elle s'appuie sur un long bâton. Près d'elle se tient l'Amour nu, debout, ailé, un carquois en bandoulière. A gauche, Mars debout, en costume de guerrier antique, tête nue, un manteau flottant sur l'épaule gauche, interpelle Vénus. A droite, un arbre. Au centre, au second plan, un rocher surmonté d'un arbre. Fond de mer et de montagnes. Dessin en bistre modelé de bistre roux avec rehauts blancs. Tons jaune, bistre roux, bistre verdâtre, noir, bleu clair, vert,

FAIENCE DE LYON

XVI[e] SIECLE



Helioq. Dujardin

MUSEE DE LA MANUFACTURE DE SEVRES

[illegible] d'Urbino, [illegible] trois [illegible]

([illegible])

Il y a [illegible] grand [illegible] point [illegible] même [illegible] la reine de Saba [illegible]

Salomon [illegible] d'un [illegible] fronton [illegible] chaque côté [illegible] droite, un groupe de [illegible] Salomon, [illegible] femmes, [illegible] sont des [illegible] tour [illegible] celle [illegible] A l'horizon, [illegible] La coloration [illegible] bleu pâle, [illegible] noir.

Ce plat, dont le [illegible]

[1] Ce plat provient de la collection de M. [illegible]

[2] Voir planche [illegible]



vert jaunâtre et violet. Bord jaune. Revers dans le style d'Urbino, recouvert d'ondes bleues sur lesquelles nagent trois dauphins teintés de noir.

(Collection Durand, n° 27-2236. Inventaire de l'Empire, n° 54. Catalogue de M. Darcel, n° G 660.)

Il y a au musée céramique de Sèvres, sous le n° 6029[1], un grand plat rond de 45 centimètres et demi de diamètre, peint aussi en pleine surface. Ce plat a été peint dans le même atelier que plusieurs des précédents. Il représente la reine de Saba rendant visite à Salomon[2].

Salomon est assis sur son trône. Le trône est surmonté d'un dais et placé à la façade d'un pavillon dont l'entablement est supporté par des colonnes corinthiennes. De chaque côté du roi, des personnages de sa cour; à sa droite, un groupe de soldats. La reine s'est approchée de Salomon, elle s'incline devant lui. Elle est suivie de ses femmes, une d'elles porte la traîne de la reine. Plus loin sont des chameaux chargés. Une levrette est couchée à terre sur le devant. Au fond, une rotonde; à gauche, une tour et plusieurs édifices. Cette architecture est tout à fait celle qu'on observe dans les vignettes de Bernard Salomon. A l'horizon, à gauche, deux montagnes bleues coniques. La coloration est donnée par le jaune bistre, le violet, le bleu pâle, le bleu foncé, le vert, le bistre verdâtre et le noir.

Ce plat, dont le *marli* est large, a au revers quatre

[1] Ce plat provient de la collection de M. Mathieu Meusnier.

[2] Voir planche 8.

cercles concentriques jaunes et est *piqueté*. L'inscription suivante est tracée au revers : *La · rayne · de · sabat · qui · vient A sallomon · au 3 liure Des Roys Chapitre · X ·*

La · rayne · de ·
sabat · qui · vient
A sallomon · au 3 liure
Des Roys Chapitre · X ·

Un autre plat, de 44 centimètres de diamètre, appartient à M. Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen. Nous n'avons pas vu ce plat, mais, d'après la photographie, une description précise et l'inscription, il est évidemment du même genre, de la même qualité et du même atelier. Joseph, devenu ministre du pharaon, voit devant lui ses frères, qui ne l'ont pas reconnu, implorer sa protection. On lit au revers : *Les frere' · de' · Jioseph venus · A luy · en egipte au · Genese'* · XLII[1] ·

[1] Voir planche 9.



cercles concentriques jaunes et est *piqueté*. L'inscription suivante est tracée au revers : *La rayne de saba qui vient à salomon au 3 livre Des Roys Chapitre X*[1].

La · rayne · de ·
sabat · qui · vient
a salomon · au 3 livre
Des · Roys Chapitre · X ·

Un autre plat, de 44 centimètres de diamètre, appartient à M. Gaston Le Breton, directeur du musée céramique de Rouen. Nous n'avons pas vu ce plat, mais, d'après la photographie, une description précise et l'inscription, il est évidemment du même genre, de la même qualité et du même atelier. Joseph, devenu ministre du pharaon, voit devant lui ses frères, qui ne l'ont pas reconnu, implorer sa protection. On lit au revers : *Les frere' de' Joseph venus à luy en egypte au Genese' xlii*.

[1] Voir planche 9.

FAIENCE DE LYON

Pl. 8

XVIe SIECLE



Héliog. Dujardin

COLLECTION DE Mr GASTON LE BRETON A ROUEN

Les frere. de Iosesh
venus A luy en egipte
au Genese XLII

Les couleurs employées sont le jaune clair, le jaune d'ocre (ce dernier a servi pour le modelé des chairs), le bleu de cobalt foncé et clair, le vert bleu, le vert cendré, le gris bleuté, le violet très vif, le noir. L'émail du revers du plat est d'un ton rosé jaunâtre.

D'autres faïences de Lyon (des plats et des assiettes) se trouvent, en petit nombre d'ailleurs, dans d'autres collections, mais le cabinet dans lequel se trouvent des pièces dignes d'une attention particulière, est celui de M. O. Du Sartel, à Paris. Les cinq faïences que nous décrivons ci-après appartiennent à cet amateur dont la collection de porcelaines et de faïences est précieuse à plusieurs titres[1].

Vase ovoïde à col cylindrique bas et à couvercle (ayant la forme de la potiche), de 420 millimètres de haut et de 230 millimètres de diamètre à la panse[2].

[1] M. O. Du Sartel a publié en 1881 un ouvrage important sur la porcelaine de Chine. Nous avons pu, grâce à son obligeance, donner dans notre essai la reproduction de trois de ses faïences qui comptent parmi les plus intéressantes.

[2] Voir planche 10.

Tout le fond représente les vagues agitées de la mer (en trois tons de bleu). Le dieu Neptune, tenant le trident, est debout, un des pieds posé sur un globe. A sa gauche un personnage vêtu à l'orientale est monté sur un dromadaire; à droite, un autre personnage, à demi nu, ayant une hache à la ceinture et brandissant un cimeterre, saute par dessus un éléphant blanc. Une jeune fille nue est debout sur un dauphin à la queue duquel elle se retient. A la partie supérieure du vase, deux jeunes tritons jouent de la flûte. Dans la mer, des monstres et des dauphins. Au bas sort du milieu des flots un rocher surmonté d'un arbre. Bords jaune et orange. — Le couvercle est couvert des vagues bleues de la mer. Au milieu des flots, une jeune fille, les cheveux épars, tient un miroir à la main; deux enfants vus à mi-corps et un dauphin. Bord à oves jaunes et oranges. — Traits de bistre foncé, modelé de bistre jaunâtre. Tons noir, vert olive, vert clair, bleu clair, bleu pâle, violet, roux, rouge vermillon, orange, jaune, bistre, blanc teinté de verdâtre.

Aucune inscription ni marque.

Vase ovoïde à col cylindrique bas, et à couvercle (potiche) de 420 millimètres de haut et de 230 millimètres de diamètre à la panse.

Tout le fond représente les vagues agitées de la mer (en trois tons de bleu). Le dieu Neptune tenant le trident est debout, un des pieds reposant sur un globe. A sa droite, Amphitrite, nue, le trident à la main, est debout sur un dauphin. A gauche de Neptune, un dromadaire monté par un personnage vêtu à l'antique qui s'apprête à lancer une



Tout le fond représente les vagues agitées de la mer (en bleu mêlé de vert). Le dieu Neptune, tenant le trident, est debout, un des pieds posé sur un globe. A sa gauche un personnage vêtu à l'orientale est monté sur un dromadaire; à droite, un autre personnage, à demi nu, ayant une hache à la ceinture et brandissant un cimeterre, [illegible] un éléphant blanc. Une jeune fille nue est debout sur un dauphin à la queue duquel elle se retient. A la partie inférieure du vase, deux jeunes tritons jouent de la flûte. Dans la mer, des monstres et des dauphins. Au bas sort de [illegible] un rocher surmonté d'un arbre [illegible] — Le couvercle est couvert des vagues [illegible] milieu des flots, une jeune fille, les [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Aucune inscription ni marque.

Vase [illegible], cylindrique bas, et à couvercle [illegible] de 127 millimètres de haut et de 250 millimètres de diamètre à la panse.

Tout le fond représente les vagues agitées de la mer (en vert mêlé de bleu). Le dieu Neptune, tenant le trident, est debout, un des pieds reposant sur un globe. A sa droite Amphitrite, nue, [illegible] est debout sur un dauphin. A gauche de Neptune, un dromadaire monté par un personnage vêtu à l'orientale qui [illegible]



Heliog Dujardin

COLLECTION DE M. G. DU SARTEL A PARIS

flèche avec la main. A côté, au milieu des flots, se dresse un rocher surmonté d'un arbre et l'on voit un jeune homme qui joue de la flûte et tient un lazzo à la main. A droite d'Amphitrite, un éléphant blanc par dessus lequel saute un personnage qui a une hache à la ceinture et qui brandit un cimeterre. A la partie supérieure un jeune triton joue de la flûte. Bords jaune et orange. — Sur le couvercle, au milieu des flots, deux tritons et une néréide, celle-ci les cheveux épars, tenant chacun un trident. Bord jaune, filets jaunes. — Traits de bistre foncé, modelé de bistre jaunâtre. Tons noir, vert olive, vert émeraude, vert clair, bleu pâle, violet, roux, rouge vermillon, orange, jaune, bistre, blanc teinté de verdâtre.

Aucune inscription ni marque.

Assiette plate avec un large *marli*, de 242 millimètres de diamètre[1].

Deux femmes traversent un fleuve ou bras de mer emportées sur un cheval blanc. Au fond, des montagnes bleues; à gauche et à droite, une ville sur le bord du fleuve ou de la mer, au pied des montagnes (assez bon dessin de style italien). Bord jaune. — Traits de bistre noir, modelé de bistre jaunâtre. Tons noir, vert, émeraude, vert clair, bleu foncé, bleu clair, violet, orange, jaune, rouge vermillon, bistre, blanc teinté de verdâtre.

Au revers, pas d'inscription. Trois filets circulaires jaunes.

[1] Voir planche 8.

Assiette plate avec large *marli*, de 235 millimètres de diamètre[1].

Vénus et Pâris. — Vénus poussée par l'Amour vers Pâris qui présente la pomme à la déesse. Pâris est à gauche, assis contre un rocher surmonté d'un arbre. Vénus qui porte une écharpe flottante est à droite. La scène se passe sur les bords d'un fleuve. Une ville s'étend sur l'autre rive au pied de trois montagnes bleues. Les personnages ont une musculature très accusée. — Traits de bistre, modelé de bistre. Tons noir, brun, vert foncé, vert clair, bleu foncé, bleu clair, violet, jaune et bistre. Bord jaune.

Au revers, trois filets circulaires jaunes, et l'inscription suivante : *Paris·et Venus.* Le revers est émaillé et *piqueté.*

Assiette plate avec large *marli*, de 235 millimètres de diamètre.

L'Enlèvement d'Europe. — Des femmes sont sur le premier plan. Au loin, de l'autre côté d'un bras de mer, Europe emportée sur un taureau blanc. Jupiter dans les nuages. Bord jaune. — Traits de bistre foncé et de bistre clair, modelé de jaune. Tons noir, brun, vert, bleu foncé, bleu clair, violet et jaune.

Au revers, pas de filets émaillés. L'inscription *Europa* est d'une autre écriture que celle des plats précédents[2].

[1] Voir planche 8.

[2] Cette assiette présente dans l'ensemble les caractères de la





Assiette plate avec large marli, de 220 millimètres de diamètre[1].

Vénus et Pâris. — Vénus poussée par l'Amour vers Pâris qui présente la pomme à la déesse. Pâris est à gauche, assis contre un rocher surmonté d'un arbre. Vénus qui porte une écharpe flottante est à droite. La scène se passe sur les bords d'un fleuve. Une ville s'élève sur l'autre rive au pied de trois montagnes bleues. Les personnages ont une musculature très accusée. — Traits de bleu, modelé de blanc. Tons noir, brun, vert foncé, vert clair, bleu foncé, bleu clair, violet, jaune et lustre. Bord brun.

Au revers, deux filets circulaires jaunes, et l'inscription suivante : *VENUS ET PARIS*. Le revers est émaillé et [illegible].

Assiette plate avec large marli, de 220 millimètres de diamètre.

L'Enlèvement d'Europe. — Des hommes nus sur le premier plan. Au loin, de l'autre côté d'un bras de mer, Europe emportée sur un taureau blanc. Jupiter dans les nuages. Bord jaune. — Traits de bistre foncé et de bistre clair, modelé de jaune. Tons noir, brun, vert, bleu foncé, bleu clair, violet et jaune.

Au revers, pas de filets émaillés. L'inscription *Europa* est d'une autre écriture que celle des plats précédents[2].

[1] Voir planche II.

[2] Cette assiette présente bien l'ensemble des caractères de la

FAIENCE DE LYON (XVIe SIÈCLE)

Pl. 11





Heliog. Dujardin

COLLECTION DE M. O. DU SARTEL A PARIS

La description des vingt et une pièces précédentes est plus que suffisante pour bien marquer le caractère de ces faïences.

Ces ouvrages, aiguières, vases, plateaux, plats et assiettes, ont été faits certainement par des potiers italiens. M. Alfred Darcel a eu raison de dire que : « ils appartiennent par leur genre à la tradition des fabriques du duché d'Urbin, et que, par le style du dessin, ils dénotent la seconde moitié du seizième siècle ». On était alors dans la période de la décadence, et on le voit bien par ces faïences; on le voit d'autant mieux que les potiers établis à Lyon n'avaient pas une grande habileté professionnelle.

Ce qui frappe le plus à la première vue dans les faïences peintes, c'est la composition et le dessin. Ici, la composition n'a pas d'originalité. Ces petits tableaux sont des répétitions, faites quelquefois avec maladresse, de sujets traités, au moins ceux de l'Ancien et du Nouveau Testament, par les dessinateurs et les *tailleurs d'histoires* lyonnais et qu'on trouve dans les livres ornés de gravures sur bois sortis des presses de Jean de Tournes et de Guillaume Roville.

Oui, une partie des sujets des *histoires*, peints sur les faïences de Lyon, ont été copiés, et copiés servilement, sur des dessins de Bernard Salomon. C'est en quelque sorte une preuve directe de l'origine lyonnaise de ces faïences.

faïence peinte de Lyon ; cependant on observe quelques différences et il serait possible qu'elle ne fût pas de l'atelier de Lyon.

Nous en donnerons quelques exemples tirés des *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin, dont les vignettes sont de la main de Bernard Salomon[1].

Le sujet du grand plat du cabinet de M. Gaston Le Breton est la reproduction de la vignette qui est suivie du quatrain suivant[2] :



« Devant Ioseph ses frères sont venus,
« L'estimant lors perdu dès son absence :
« Ce néantmoins par lui sont reconnuz.
« Dont leur fait peur et creinte, sa puissance. »

(Genèse, XLII.)

[1] La première édition des *Quadrins historiques de la Bible* a été donnée par Jean de Tournes en 1553. — Les vignettes que nous avons fait reproduire en photogravure sont tirés d'exemplaires des *Quadrins historiques de la Bible* conservés dans la réserve de la Bibliothèque nationale.

[2] Cette vignette n'est pas dans l'édition de 1553; elle est dans l'édition de 1558.

Le musée du Louvre possède un grand plat (G 652) dont le sujet, tiré aussi de l'histoire de Joseph, est différent; c'est la copie fidèle de la vignette des *Quadrins* au bas de laquelle on lit :



« D'estre espions sus le champs les accuse :
« Eux lui ont dit l'estat de leur maison
« Pour l'appaizer : mais à ce ne s'amuze,
« Car il leur fait à tous tenir prison. »

(Genèse, XLII.)

Le peintre a écrit au revers du plat : *Josept · qui · faict eprisoner · ses · frere Au · Genesse · 62 cp.*

Une des assiettes du musée du Louvre (G 654) représente l'eau jaillissant du rocher frappé par la baguette de Moïse, d'après une vignette de l'*Exode*, XVII :

« En Raphidim lieu fort sec s'est campé
« Tout Israël : on murmure et estrive :

« Mais du dur Roc, que Moïse ha frapé
« Dieu fait saillir abondance d'eau vive. »

Un plat ovale du Louvre (G 664) a au revers l'inscription suivante : EXODE · XV · *Marie' · Seur · Daron et de Moyse* · C'est le premier vers du quatrain placé au-dessous d'une des vignettes de l'*Exode*, XV ; cette vignette est d'un dessin très original et la peinture sur faïence en est l'exacte reproduction [1] :



« Marie seur d'Aaron et Moyse
« D'un tabourin commença à iouer,
« Les femmes donq furent de l'entreprise
« Pour d'un accord le seigneur Dieu louer. »

[1] Cette scène est traitée d'une façon un peu différente dans les *Figures de la Bible* de Guillaume Roville. Le dessinateur de Roville n'a fait cependant, en général, que copier les vignettes de Bernard Salomon.

Le peintre qui a fait le décor du plat de Jonas (G 655) a également copié une vignette des *Quadrins* :



« Trois jours et nuits, en son corps la Baleine
« Retient Ionas, et puis le iette à rive :
« Là où de Dieu entend la voix certeine,
« Lui commandant de prescher en Ninive. »

(Jonas, II et III.)

Cette vignette a été reproduite également dans les *Figures de la Bible* de Guillaume Roville.

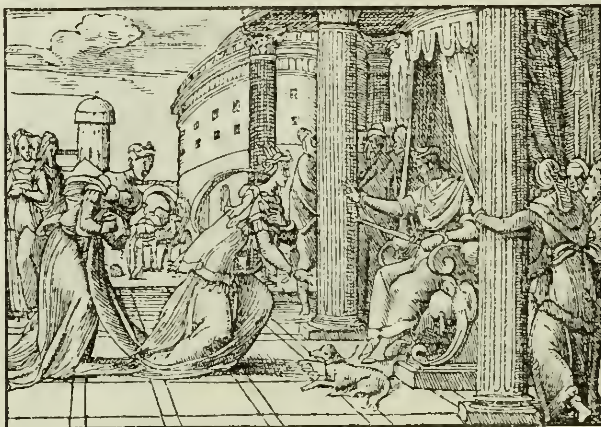
Une autre vignette des *Quadrins* a servi de modèle pour la décoration du grand plat qui est au musée de Sèvres. On lit au-dessous de cette vignette :

« La Royne vient de Saba, faire espreuve
« De Salomon en son divin savoir :
« Donq l'entendant, admirable le treuve,
« Parquoy lui fait présens de grand avoir. »

(III, Rois X.)

Le plat porte au revers :

La · rayne · de · sabat · qui · vient A sallomon · au 3 liure Des Roys Chapitre · X ·



L'*Ecce Homo* est tiré d'une vignette des *Figures du Nouveau Testament* (Saint Luc, XXIII).

Le dessin d'une des assiettes du musée du Louvre (G 656) a été emprunté à la Bible de Guillaume Roville [1]. C'est une copie fidèle de la scène du transport de la grappe de raisin de la Terre promise *(Liber numeri, cap.* XIII).

Les autres sujets sont aussi, pour tout ou pour partie, suivant l'usage des peintres sur faïence italiens, la reproduction d'estampes ou de vignettes. On peut être certain qu'on découvrira quelque jour les autres modèles.

La même main n'a pas dessiné et peint les faïences de Lyon qu'on connaît, et l'on arrivera peut-être à faire la part

[1] *Biblia sacra*, 1563. — *Figure de la Biblia, illustrate de stanze Tuscane*, par Gabriel Simeoni, 1577.

de chacun de ces peintres. Ainsi, le plat du triomphe de Galathée du musée du Louvre a été fait dans le même temps et par la même main que les deux potiches et que l'assiette aux deux femmes emportées par un cheval blanc, de la collection de M. O. Du Sartel. Le dessin est meilleur qu'il ne l'est dans les autres pièces.

Il y a eu plusieurs peintres.

Nous en connaissons cinq :

Christofle Francesquini, Italien (..1557-1559),
Jérôme[1] (..1561),
Julien Gambin, de Faenza (..1574-1581),
Pierre Atier (..1582-† 1600),
Jean-François Atier (..1583-1597),
Deux Italiens et deux ou trois Français.

On peut former, au point de vue du dessin, plusieurs groupes des faïences de Lyon.

La plupart de ces faïences, soit des plus anciennes (c'est-à-dire de celles qui peuvent avoir été faites de 1555 à 1570), soit de celles qui sont, comme *l'Aminta*, postérieures à 1580, ont été faites par des hommes, des Italiens très probablement, qui n'avaient vraiment pas le sentiment des choses de l'art. Ils ont dessiné et peint « de pratique », suivant de loin des traditions d'atelier et même avec quelque négligence. Ils avaient la grande habitude de ce travail, et cela est bien marqué. On ne trouve dans les personnages aucune recherche de l'expression, de la correction et de l'élégance; il est facile de se rendre compte du peu de soin

[1] La nationalité de Jérôme est inconnue.

que ces peintres ont apporté à leur tâche en comparant leur dessin avec celui des modèles qu'ils ont suivis. Les personnages charmants de Bernard Salomon ont perdu sous leur pinceau leur grâce et leur sveltesse. Il en est de même pour le lieu de la scène et les fonds. La mer, les montagnes et les rochers, les paysages et les arbres, les édifices et les *fabriques,* tout cela est conventionnel. Le dessin est facile, trop facile; c'est du dessin d'atelier. On n'y retrouve pas l'esprit des choses, une perspective claire. Le dessin est fait, il faut le répéter, tout « de pratique », et d'une pratique assez commune. Les trois montagnes bleues qu'on remarque à l'horizon doivent être à peu près celles que les potiers avaient vues dans le duché d'Urbin. Ce serait un souvenir du pays, de même que la disposition fréquente des scènes dans un paysage maritime. D'autre part, les édifices sont, dans plus d'un cas, la reproduction de ceux que les graveurs lyonnais se sont plu tant de fois à placer dans le fond de leurs estampes. Les potiers ont copié d'une façon servile les inventions architecturales à l'antique de Bernard Salomon et de Pierre Woeiriot [1].

Le coloris a un caractère particulier. Les traits sont en bleu ou en bistre tirant sur le bleu ou en bistre. Le modelé est fait assez souvent de bistre roux sans le secours d'une autre demi-teinte. Le bleu est clair pour les fonds; c'est le bleu qu'on voit sur les ouvrages d'Urbino dans la seconde moitié du seizième siècle. La mer est figurée par des ondes molles singulières, ondes très claires à deux ou trois tons,

[1] Ce ne sont pas les seules imitations; les dromadaires sont ceux des *Quadrins historiques de la Bible* et de l'*Ésope*, les éléphants sont ceux des *Emblèmes d'Alciat.*

qu'on retrouve toutes pareilles sur des faïences d'Urbino. La palette des peintres était très variée : elle comprenait le noir, le gris, le bistre, le jaune, le bleu, le vert, le jaune et le violet; le rouge y manque. Le violet au manganèse[1] paraît propre à l'atelier italien de Lyon; les Italiens ne l'employaient guère en Italie.

L'émail est ordinaire; la pâte émaillée se présente souvent *piquetée*, c'est-à-dire parsemée de petits trous. Nos potiers n'étaient guère habiles à glacer leurs faïences.

La · rayne · de ·
sabat · qui · vient
de sallomon · au 3 livre
des Roys Chapitre · x ·

Enfin les inscriptions tracées au revers, véritable marque d'origine, sans être toutes de la même main, sont telles qu'elles ont à peu près la même apparence. L'écriture est grande, ferme et légèrement penchée.

Outre l'inscription française, l'emploi du violet et la

[1] Le violet est même assez souvent très vif et très réussi.

copie d'*histoires* tirées de livres lyonnais, les faïences peintes de Lyon ont encore un caractère commun. C'est la présence, sur le lieu de la scène de la plupart des *histoires*, d'un rocher vertical et abrupt avec un arbre au sommet. On retrouve ce rocher dans les vignettes lyonnaises soit de Bernard Salomon soit de Pierre Eskrich.

Les ouvrages dont nous parlons ne portent d'aucune façon, nous le répétons, l'empreinte d'un art élevé, ni d'un art même un peu faible, mais ayant son propre caractère. Ils sont d'une façon générale dans le genre des faïences d'Urbino ou de Pesaro. On les confondrait avec celles-ci, si, à Lyon, loin d'exemples et d'efforts précieux et d'un mouvement encore plein de vigueur, on n'avait pas fait trop de métier. Malgré les défaillances inévitables chez ces émigrés livrés à eux-mêmes et dominés par les exigences d'une consommation moins raffinée, ils sont restés dans la manière urbinaise, pesaraise pour mieux préciser, par le sujet des *histoires* qui décorent leurs faïences, par le style, par les inscriptions et par l'effet.

Le sujet est expliqué par une courte description tracée au revers : c'était un usage italien [1]. L'inscription est en français et en un français qui a été écrit par un Italien.

Il est certain pour nous (comme il l'avait été, il y a près de trente ans, pour M. Alfred Darcel) que des potiers italiens ont exécuté en France cette « vaysselle de terre en façon de celle d'Itallye ». Nous l'avons établi par des documents originaux et contemporains; nous avons apporté des

[1] Passeri a fait la remarque que c'était surtout un usage propre à la fabrique pesaraise.

preuves accessoires tirées des inscriptions et de l'origine des modèles copiés par les potiers. Cette vaisselle se distingue de la vaisselle italienne par des différences dans la qualité et le dessin qui ne sont pas accidentelles, qui s'expliquent, et que des savants, dont le jugement en pareille matière mérite toute confiance, MM. C. Drury E. Fortnum, Alfred Darcel et Émile Molinier, tiennent pour décisives. Ces derniers faits ont apporté aux assertions fondées sur les pièces d'archives que nous avions découvertes une confirmation longtemps attendue.

La délibération consulaire et les lettres de 1574 contiennent des expressions qui s'appliquent à une manufacture de produits qui tiraient des arts du dessin leur valeur.

Ne lit-on pas dans les lettres patentes que c'est « pour décorer nostredicte ville de Lyon » qu'on veut « dreisser le trainct et mestier » de potier de terre? Et encore que « oultre la décoration et proffit que tel traffict apporte..., l'un à l'envy de l'aultre (Pezaro, Gambin et Tardessir) mettront peyne à décorer et embellir (ladicte veisselle) ».

Les échevins ont déclaré de leur côté que « la manifacture de la vaysselle de terre en façon de celle d'Itallye qui se faict en ceste ville (il s'agit de la faïence de Pezaro) est à prix si hault et si excessif que ladicte ville et tout le Royaulme ne se rescent que bien peu de la commodité de ladicte manifacture, estant ladicte vaysselle aussi chère que souloit estre celle que l'on faisoit venir d'Itallie ou peu s'en fault... »

Une vaisselle que les potiers mettront peine à décorer et à embellir, d'un prix aussi haut et aussi excessif que celui

de la faïence italienne, devait être pareille à celle-ci, peinte et décorée comme elle.

Quel en est l'auteur? Il semble que le doute ne soit pas possible : ce doit être un des Pezaro.

Est-ce Christofle Pezaro, le potier du roi? Il a habité Lyon; il y était en 1561, il y est mort vers 1573. Dans les lettres de 1574, il n'est pas fait mention de lui, mais cela s'explique, puisqu'il était mort à cette époque. Il aura été associé avec son frère; il aura été le premier des deux associés, le plus en vue et celui qui, comme tel, a eu l'honneur de la faveur royale. Il faut qu'il en ait été ainsi, car nous n'avons pas trouvé de traces d'un autre atelier de ce genre à Lyon en ce temps-là.

Jean-Francesque de Pezaro, qui a survécu à son frère, est resté à la tête de l'atelier et en a conduit les travaux pendant près de vingt ans.

Nos faïences viennent certainement de là. On faisait alors des faïences peintes, puisqu'un « painctre de veysselle de terre », Christofle Francesquini, était soumis à la taille à Lyon à cette époque (en 1557-1559); ce peintre était très probablement employé dans la fabrique de Pezaro. Il n'était pas le seul : le Jérôme, peintre dont le nom patronymique est resté ignoré, les Atier, tous les deux peintres, ont dû y travailler aussi. Jean-François Atier devait épouser la nièce de Jean-Francesque de Pezaro, Isabeau[1].

[1] Jean-François Atier a demeuré « en la grant Rue près le Cheval rouge », et « en rue du Puys Pelleu au-devant de l'Estoile » (.. 1583-1597). Pierre Atier a demeuré dans « la grant Rue à la Roche d'or », et dans la « rue du petit Trois près Saint Martin, derrier la porte des Jésuistes » (.. 1582-† 1600).

Il importe peu que les Pezaro aient été Génois d'origine; potiers de terre, ils devaient faire, avant tout, les ouvrages qui étaient le plus demandés[1]. D'ailleurs on sait peu de chose des ouvrages de Gênes au seizième siècle; il n'avaient ni signature ni marque, et, si l'on s'en rapporte à Piccolpasso, on ne peut guère les distinguer des produits d'autres ateliers. La fabrique de faïences peintes était établie à Gênes vers la fin du quinzième siècle; son histoire est obscure. Il ne paraît pas que l'activité ait été grande dans les ateliers de cette ville au seizième siècle. Serait-ce pour cela que les potiers génois, ayant peu de travail chez eux, s'expatriaient?

Les Génois du nom de Pezaro seront allés travailler dans quelque atelier du duché d'Urbin, peut-être même à Pesaro et c'est là qu'ils se seront formés. Qui sait si de là ils ne sont pas allés à Venise?

En résumé, en l'état présent des choses, nous attribuons formellement à l'atelier de Christofle Pezaro à Lyon, qui devint, après la mort de celui-ci, l'atelier de Jean-Francesque de Pezaro, les faïences peintes dans le style italien et avec des inscriptions en français au revers[2].

[1] Nous avons dit plus haut qu'il était probable que la famille des Pezaro était venue de Pesaro à Gênes.

[2] Nous invoquons à l'appui de notre conclusion l'opinion de M. C. Drury E. Fortnum, qui nous a suivi dans notre étude et nous a donné son aide avec une extrême obligeance. Notre ami feu Albert Jacquemart, l'auteur de l'*Histoire de la Céramique*, avait accepté la supposition de M. Alfred Darcel, supposition un peu hardie à l'époque où elle fut produite et qui, admise généralement aujourd'hui, apporte une preuve nouvelle de l'esprit pénétrant de son auteur.

D. — LES ATELIERS DES POTIERS DE VAISSELLE DE FAIENCE BLANCHE

La faïence blanche faite à Lyon au seizième siècle est encore inconnue. Il n'en est pas de même pour elle comme pour la faïence peinte précédente.

Nous sommes fondé à penser qu'il y a eu au moins deux sortes différentes de faïence blanche, faites toutes les deux par des Italiens. L'une, fabriquée dans la première moitié du seizième siècle, était destinée à la consommation courante. Elle n'aura été d'abord que la poterie de terre revêtue d'émail stannifère, rendue meilleure peu à peu par le travail des potiers italiens ou lyonnais. L'autre faïence a été obtenue à la suite de notables perfectionnements apportés à la fabrication également par des Italiens, soit pour l'émail, soit pour la blancheur et la légèreté, soit pour la façon ou la forme. La qualité était supérieure. Ces efforts furent poursuivis de 1576 à 1585. Cette manufacture devint importante; elle fut renommée et l'on se montrait fier à Lyon de ces ouvrages. Il est possible d'en fournir la preuve.

La première mention dans les actes publics est de janvier 1579; on voit comme cela est rapproché de l'établissement de Julien Gambin.

En 1579, Benoît Dutroncy, député de la ville de Lyon à la Cour, rendant compte au Consulat, dans une lettre du 27 janvier 1579, des difficultés de sa mission et

de la nécessité « d'envoyer quelque recognoissance à ceulx qui peuvent tout... en voz affaires », dit, au sujet du garde des sceaux, M. de Chiverny : « Si en considération de ceste sy grand honnesteté (le garde des sceaux avait refusé d'accepter des pièces de velours et de satin à lui offertes au nom de la ville) vous luy faictes quelque autre présent, comme... de quelque belle vaisselle et potterie de terre, pour meubler une belle maison que le Roy luy a donnée près Paris, vous ne ferez qu'une partie de vostre debvoir[1]... »

Le 6 mars suivant, les échevins écrivaient à M. de Chiverny : « ... Nostre secrétaire nous a faict entendre l'honneste reffuz que vous avez faict de ce peu qu'il vous a présenté de nostre part; à cause de quoy nous avons advisé de faire présent à madame de Chiverny de quelque vaisselle de terre pour meubler son cabinet de sa maison des champs. Nous vous supplions, Monseigneur, de le prendre en bonne part[2]... »

En 1581 et en 1582, dans d'autres circonstances, les députés de la ville en cour, Antoine de Masso, « consul eschevin de la ville de Lyon », et Benoît Dutroncy, « secrétaire de ladicte ville », firent encore aux échevins la demande de l'envoi de vaisselle de terre destinée à être donnée en présent à plusieurs personnages de la cour. L'envoi de cette vaisselle fut fait, et les lettres du Consulat à ses députés font connaître les difficultés qu'on rencontrait dans la fabrication.

[1] Archives de Lyon, AA 44, Lettres adressées à la ville de Lyon, f° 183.

[2] Archives de Lyon, AA 106, Correspondance du Consulat, f° 114.

9 Juin 1581. « ... Touchant la veysselle de terre que vous demandez en dilligence il n'a tenu jusques icy à faulte de bonne sollicitation, mais ce qui la tire en longueur ce a esté les cruches qu'il a fallu refaire deux ou trois fois pour la difficulté que s'y trouve à les rendre de la blancheur requise [1]... ».

21 juin 1581. « ... Touchant la vaisselle de terre... il n'y en a point, vous asseurant que tout ce que nous avons peu faire ce a esté l'assortiment duquel il est question. Et n'y a plus de blanc que vaille, de sorte qu'il faudra avoir patience jusques après ceste feste de Sainct Jehan [2] ».

28 juin 1581. « Messieurs, nous nous avons cy devant escript et donné advis que nous ferons partir la vaisselle dans ce jour d'huy, à quoy toutes fois nous n'avons peu satisffaire à cause de ce que nous n'avons peu avoir l'assortiment des bassins de la blancheur que le reste de la vaysselle encore qu'ilz ayent esté faicts et refaicts par plusieurs fois. Néanlmoings puisque ainsy ce avons résolu d'anvoyer le service le plus tost qu'il nous sera possible, attendans que nous ayons encores une foys faict faire lesdicts bassins lesquelz nous vous envoyerons par apprès [3] ».

En décembre 1581 et en juin 1582, de nouveaux présents de vaisselle de terre blanche furent faits à Forget, secrétaire des finances, et à de Videville, intendant des finances. Les échevins ont encore signalé dans plusieurs lettres les difficultés que les ouvriers éprouvaient pour

[1] Archives de Lyon, AA 137, f° 24.

[2] Archives de Lyon, AA 137, f° 26.

[3] Archives de Lyon, AA 137, f° 31.

obtenir de la vaisselle dont la blancheur fût parfaite et uniforme.

La faïence blanche dont nous parlons était toujours très prisée et restait un objet de luxe; cette manufacture était alors assez restreinte. On peut en juger d'après plusieurs lettres du Consulat.

On lit dans une de ces lettres [1] : Une « maladie contagieuse » s'était « espanchée parmy la ville » dans la seconde moitié de l'année 1581; « les ouvriers s'estoient retirez aux champs et n'ont encores travaillé depuis en cestedicte ville, tellement (disent les échevins) que nous attendions leur retour pour faire faire quelque chose de plus exquis que ce que nous vous envoyons ».

Les comptes de la ville font mention d'autres cadeaux de ce genre. Voici un article de compte, à la date du 28 décembre 1581 : « Payé et désbourcé la somme de vingt cinq escuz d'or soleil laquelle a esté employée en vaysselle de terre pour faire présens à des seigneurs en recognoissance des faveurs que ladicte ville a receu d'eulx prians et requérans nosseigneurs de la chambre des comptes à Paris [2]... ».

En 1582, Henri III vint à Lyon. La reception qui fut faite au roi par les échevins comprenait une *collation* qui lui fut offerte. Nous avons en cette occasion une nouvelle preuve du prix qu'on attachait à la faïence de Lyon. La collation fut servie dans de la vaisselle de terre blanche.

[1] Lettre du 2 décembre 1581 à Forget, secrétaire des finances du roi (Archives de Lyon, AA 137, f° 65).

[2] Archives de Lyon, CC 1305, n° 26.

C'est Jean-François Atier qui la fournit; il était le gendre de Jean-Francesque de Pezaro.

« A Jehan Françoys Athier, potier de terre de cette dite ville, six écus soleil pour le louaige de la veysselle de terre qu'il fournist dernièrement le Roy estant en cette ville pour la collacion ou festin que la ville fit à Sa Majesté que pour le desdommaiger de dix huict tasses à pied et autres pièces que y furent rompues[1]... »

Nous ignorons à quelle occasion Atier loua encore de la vaisselle blanche à la ville, mais on trouve aux Archives de Lyon un « Mémoire de la vaisselle rompue », daté du 3 septembre 1583, qui est intéressant à raison du prix assigné à quelques-unes des pièces :

« Trois douzaines tasses à pied rompues à xx sols pièce...

« Six douzaines tasses grandes et moyennes moitié d'une sorte et aultre à v livres la douzaine...

« Plus pour le louage de xxix douzaines tasses toutes sortes, lij liv. iiij sols.

« Plus quatre grands platz de la Reyne rompus à xxx sols pièce... »

Le montant de ce mémoire est de 124 livres quatre sous tournois [2].

Les échevins firent en 1584 une commande de « veysselle de terre blanche » au même Jean-François Atier,

[1] Archives de Lyon, CC 1315, n° 35 ; mandement du 26 novembre 1582 et quittance du 24 décembre 1582 signée *J. F. A.* — CC 1341, f° 75 r°.

[2] Archives de Lyon, CC 1315, n° 47.

« marchant pottier de veysselle de terre » ; le prix payé fut de 58 écus deux tiers d'or soleil [1].

Henri III fit un nouveau voyage à Lyon en 1584 ; il séjourna dans cette ville du 12 au 17 août. Il accepta une collation que le Consulat avait fait préparer à l'hôtel de ville. Cette fois, ce fut de l'atelier de Philippe Seyton, « pottier de terre blanche audit Lyon », que sortit la vaisselle de terre blanche dont on fit usage.

Celui-ci présenta aux échevins le mémoire suivant [2] :

« Mémoires des tasses de terre blanche que Philippe Seyton a fourny pour messieurs les Consulz et Eschevins de la ville de Lyon pour la collation du Roy le séziesme d'aoust 1584.

« Premièrement cent trente deux tasses à pied hault	132
« Cent dix tasses moyennes	110
« Soixante grand tasses.	60
« Soixante dix tasses petites	70
« Six grands bassins.	6
« Somme, pièces	378
« A esté rendu sur ladicte quantité, pièces. .	299

« Par quoy il s'en treuve de perdu 79 pièces.

« Soixante dix neufz pièces qui sont acordées à raison

[1] Archives de Lyon, CC 1341, f° 177 v°, 26 juillet 1584.

[2] Archives de Lyon, CC 1325, n° 23 ; voir aussi CC 1341, f° 175 v°.

de neuf solz pièce l'un portant l'aultre, monte la somme de unze escus cinquante ung solz tournoiz.

« escuz	11.51 solz tz.
« Et pour le loiage des 299 pièces qu'on esté rendue, acordé à ung solz pièce que montent la somme de cinq escuz solz pour ce	5.
« Somme toutte escus	16.51 solz tz.
« Plus pour douze grand bassins qui ont esté prins par commandement de mesdits s^rs^, sur quoy il en a six de perdu vallant trois escus tant pour le louage que pour les parties du présent, escus	3.
« Somme touttalle, escus.	19.51 solz tz. »

Le mandement, daté du 4 septembre 1584, a été fait au nom de « Phelippes Seytton, pottier de terre[1] ».

La quittance porte : « Je Phillippes Ceton j'ay receu le contenu au présent mandement . . . » ; elle est signée : *filippo seiton.*

On faisait donc de la vaisselle de faïence blanche à

[1] Archives de Lyon, Actes consulaires, BB 113.

Lyon, au moins depuis 1578. On n'en a découvert aucune pièce signée. Cette faïence est jusqu'à présent introuvable.

Cette nouvelle faïence blanche est entrée vite dans la consommation, car, de 1583 à 1610, on comptait à Lyon dix ateliers dans lesquels on ne faisait que de ces ouvrages, et Gabriel Gambin « maistre potier de terre blanche », vendait, en 1613, aux foires de Lyon, de cette vaisselle, tirée tant de son atelier que d'autres ateliers.

Nous donnons ci-après les noms des tupiniers de terre blanche (« potiers de vaisselle de faïence ») qui ont travaillé à Lyon en même temps que Philippe Seiton et après lui : Jean-François Atier[1] (..1583-1597), Pierre Cortoys (..1583-1590), Gabriel Gambin (..1583-1623); Jérôme Thomas (..1583-1593), Pierre Atier (..1585-†1600), Bernardin II Seiton (..1594-1600), Jérôme Atier (..1598-1600), Jean Morel (..1605-1610), Raymond Antholla (..1612-1629), Julio Gambin (..1621-1646), Annibal Anthola (..1623-1652), Antoine Cormol (..1628-1632)[2].

[1] Jean-François Atier, gendre de Jean-Francesque de Pezaro, a précédé certainement Philippe Seiton.

[2] Nous ne comptons pas parmi eux un « faiseur de vaisselle de terre », Antoine Sabin, parce que nous n'avons pas de certitude à ce sujet. Cet Antoine Sabin aurait été chargé, d'après M. Henry Havard, « d'exécuter en terre cuite émaillée un certain nombre de statues », lors de l'entrée de Henri IV à Lyon en 1595 *(Dictionnaire de l'ameublement*, vol. II, col. 597). Antoine Sabin n'a fait que fournir de la terre grasse pour modeler des statues. Voici l'article du compte : « A Anthoine Sabin faiseur de vaiselle de terre la somme de quinze escus dix solz pour sept charretées de terre grasse battue et courroyé pour servir à faire les susdictes statues... ». (Archives de Lyon, CC 1468, 1595, f° 79 v°.)

Cette fabrication, entreprise d'abord par des Italiens, a été continuée par les Atier, parents par alliance des Pezaro, et a été exercée ensuite à la fois par des descendants d'Italiens, des Italiens nouveaux venus et des Lyonnais.

XIII

LA FAÏENCE PEINTE, L'INDUSTRIE ET L'ART A LYON AU SEIZIÈME SIÈCLE

L'art charmant de la céramique émaillée, peinte et décorée, a été exercé à Lyon pendant près d'un demi-siècle. La preuve en est faite par des témoignages écrits originaux que nous avons découverts. Les monuments n'ont peut-être pas tous disparu ; ils étaient ignorés, oubliés. On les tenait même pour perdus. Ces monuments ne le sont pas, car, grâce à une supposition qui fut d'abord assez hardie et dont des faits de plus d'une sorte observés et mis en lumière par nous ont confirmé la vérité, nous pouvons nous faire l'idée de ce que fut une manufacture qui offre tant d'intérêt à plus d'un titre.

Cela a été une surprise pour beaucoup de Lyonnais, même pour ceux d'entre eux qui avaient pénétré le plus en avant dans l'histoire du travail à Lyon, que d'apprendre

qu'une colonie d'Italiens, Florentins ou Génois, Faentins, Pesarais ou Vénitiens, fermée pour un temps, a demeuré dans la ville de Lyon, au seizième siècle, vivant de leur propre industrie, d'une industrie nouvelle pour nous. Industrie nouvelle, en effet, que celle qui était fondée sur l'emploi précédemment inconnu de l'émail stannifère et qui répondait pour partie aux besoins nouveaux issus du progrès des fortunes. On ne connaissait guère à Lyon qu'une vie intérieure assez fermée; elle avait fait naître des habitudes particulières. Un autre cours des choses modifia petit à petit ces habitudes, faiblement toutefois. La faïence blanche a, autant que la faïence peinte, donné une certaine satisfaction à des goûts qui devenaient plus délicats.

La population lyonnaise a toujours eu un rare pouvoir d'absorption; le petit groupe de potiers italiens y a échappé pendant un assez long temps. Ces Italiens ont fait d'ailleurs effort pour retenir leur art national, et l'on remarque comme ces potiers avaient soin de rappeler, jusque dans les déclarations ayant pour objet leur inscription sur les rôles de l'impôt, qu'ils étaient Italiens, que la vaisselle de terre blanche ou peinte, sortant de leurs ateliers, était faite à la façon de celle de l'Italie ou à la façon de celle de Venise. Cette résistance exceptionnelle s'explique jusqu'à un certain point. Lyon contenait, au seizième siècle, des colonies italiennes en quelque sorte indépendantes, relativement nombreuses, qui représentaient les principales *nations* de l'Italie. Combien de changeurs, de banquiers et de marchands étaient venus de Florence, de Gênes, de

Lucques, de Milan, etc.[1]; combien, parmi eux, appartenaient à des familles de haut lignage; combien d'entre eux s'attachaient à garder, à entretenir, leurs habitudes et leurs goûts anciens si bien en rapport avec l'opulence que leur donnaient des entreprises prospères, et à faire montre, surtout dans leur intérieur, de ce qui leur rappelait leur pays et plaisait à leur fierté. Les potiers italiens ont trouvé en ces compatriotes un solide appui; ils ont dû à ces colonies florissantes de marchands italiens de voir leurs ateliers rester ouverts pendant près d'un siècle. C'est certainement pour ces marchands que la plupart des faïences décorées *(istoriati)* ont été exécutées. Le débouché par les foires, comme le marché de Lyon, avait en réalité peu d'importance. Ces potiers ont tenu compte sans doute de la consommation française et ont modifié à cet effet leur fabrication pour partie, mais ils l'ont fait lentement, sans abandonner leur manufacture nationale, les ouvrages à la façon de l'Italie ayant, il faut le redire, pour acheteurs attitrés les marchands et les banquiers italiens.

Serait-ce, parce qu'ils ne travaillaient guère que pour leurs compatriotes, que ces potiers sont restés peu connus,

[1] Les Médicis étaient, depuis le milieu du quinzième siècle, au nombre des banquiers lyonnais. Un des comptoirs de Côme de Médicis était établi à Lyon vers 1455; Laurent Spinelli imprima à cette entreprise un vigoureux élan. Laurent de Médicis y conduisit plus tard un grand mouvement d'affaires par son facteur Lionnet Rossi. Les Sforza, qui avaient toutes les habiletés et même toutes les audaces, avaient aussi un comptoir qui servait leurs intérêts de plus d'une façon.

en quelque sorte ignorés en France? Le connétable de Montmorency et les Du Prat, qui avaient des rapports de plus d'une sorte avec Lyon, qui y sont venus plusieurs fois et auxquels le Consulat a fait des présents, ont fait exécuter, en 1535, à Urbino, par Guido Durantino [1] (de Castel Durante), des services de faïence peinte timbrés à leurs armes. Il ne faut pas s'en étonner. Nos potiers ne faisaient, en 1535, que de la faïence blanche ou décorée sobrement. S'ils l'avaient produite alors enjolivée d'*histoires*, celle-ci n'aurait pas été jugée d'assez haut prix quant au travail par ces personnages dont le goût était élevé et délicat.

Pendant que, dans ce groupe d'Italiens, on travaillait, suivant le mode italien, florentin, faentin ou pesarais, vénitien ou génois, peu importe, avec la protection et les encouragements des colonies italiennes, l'art de la terre, l'art français proprement dit, était pratiqué aussi par des Lyonnais. Les Italiens n'introduisirent d'abord dans leur manufacture que les transformations que celle-ci avait accomplies de l'autre côté des Alpes dans la technique. Les événements politiques portèrent atteinte en Italie à la prospérité du travail de la céramique; la demande faiblit; la décadence survint; il y eut, dans le style, comme dans le mode de décoration, des déviations dont l'industrie souffrit. L'art n'avait plus la même splendeur. C'est dans ces circonstances, au milieu du seizième siècle, que notre pays a reçu de nouveaux contingents de potiers italiens.

[1] Ce Guido Durantino est Guido le père de Orazio Fontana.

Les deux fabriques ont coexisté à Lyon. La nôtre, la fabrique française, effacée il est vrai, mais très indépendante, fournissant à toutes nos consommations, sut s'approprier les pratiques italiennes. On le vit bien lors de la vogue de la faïence blanche fine des Atier et des Seiton; nos ateliers prirent l'avance au commencement du dix-septième siècle, accroissant leur production et élargissant leur marché.

Au seizième siècle, on comptait environ vingt-cinq potiers ou tupiniers lyonnais, qui faisaient nous ne savons quels ouvrages, évidemment des ouvrages destinés à la vente courante, vernissés, émaillés, sur lesquels l'attention de l'observateur n'a pas sujet de s'arrêter. On faisait même, tout au commencement du seizième siècle, et cela est intéressant, des *imaiges* de terre, c'est-à-dire des statues et des bas-reliefs de terre cuite. Notre fabrication a changé plusieurs fois, et le voisinage des Italiens a déterminé ces changements, de même que l'influence du milieu français a produit son effet sur ceux-ci.

Dans une ville comme Lyon, où il y avait, par l'action des foires, une sorte de renouvellement de la population, les mouvements des échanges conduisaient au mouvement dans les idées, le goût était mobile, et l'on trouvait, au seizième siècle, dans les habitudes de la vie commune, l'esprit nouveau et la recherche du nouveau très éveillés, moins vifs toutefois qu'à la cour et qu'à Paris. C'est pourquoi, quoiqu'on connaisse assez mal par les documents contemporains les transformations dans le travail, on peut juger, d'après l'ensemble des faits, que les potiers lyonnais ont été très attentifs, n'ont pas négligé les enseigne-

ments qui étaient à leur portée, y ont ajouté et ont pourvu à tout; ils ont, en fin de compte, absorbé et remplacé les Italiens.

Ces épisodes dans l'histoire de la céramique à Lyon confirment ce que nous avons dit à l'occasion d'autres arts. Les étrangers n'ont pas formé d'école à Lyon, voire même les Flamands dont l'influence a été si entraînante en d'autres lieux, et les Bourguignons, issus des Flamands, qui ont eu si près de nous un mouvement particulier dans l'art. Ou les étrangers sont restés pour un temps indépendants, sans autorité et sans action, ou ils ont été portés par notre courant en perdant par degrés leur individualité. Les Lyonnais n'ont pas été pourtant des novateurs, ils n'ont pas eu de vues propres en matière d'art. Nous avons indiqué plus haut que leur première entreprise, la plus nécessaire et la plus féconde, fut toute commerciale. Ils lui subordonnèrent tout, et la liberté, qui était un moyen si rare autrefois, servait le mieux leurs intérêts. On avait à Lyon le privilège de la liberté. On avait par là attiré le commerce, le voulant ; on y vit naître l'industrie, en quelque sorte sans le vouloir. Les Lyonnais firent par la force des choses l'apprentissage de bien des tâches nouvelles. Ils furent des metteurs en œuvre fort ingénieux, ajoutant à leurs idées et à leurs inventions celles qui venaient se naturaliser sur leur large marché. Ils se formèrent sans effort, presque sans aide, habitués à la concurrence, ayant leur originalité et par elle atténuant ou effaçant l'originalité de l'étranger. Leur industrie a acquis de la sorte une solidité et un caractère singuliers. L'esprit industriel lyonnais, si bien doué, si

FAIENCE DE LYON ([illegible])

PL. 18



Héliog. Dujardin

MUSÉE DE LYON

[illegible]

[illegible] premier coup, [illegible] de [illegible] à [illegible] d'une [illegible] égalent et surpassent [illegible]

[illegible] della Robbia [illegible] della Robbia, [illegible]

[illegible]

[illegible]



ouvert et si alerte, a su s'approprier, en les adoucissant, les meilleurs traits de l'esprit de ses hôtes.

Pour l'art de la terre, on observe quelque différence par suite de la persistance de la personnalité italienne aussi longtemps que sont restés relativement élevés le rang et la fortune des colonies italiennes. Cela a comprimé notre essor pour un temps, mais nos potiers ont acquis petit à petit toutes les habiletés. Ils menaient, au commencement du dix-septième siècle, de front toutes les tâches. Des évolutions pour ainsi dire soudaines se sont produites en des circonstances à peu près semblables dans plusieurs de nos industries, il en fut de même dans la céramique. Les ouvriers étaient prêts, un peu attardés toutefois, attendant l'homme qui devait imprimer l'élan et porter rapidement le progrès au degré le plus haut. Joseph Combe, né à Moustiers, qui avait été faïencier à Marseille, a exercé cette influence ; il se révéla maître du premier coup, et l'on produisit à Lyon, sous son impulsion, de 1733 à 1736, ces faïences peintes d'un si bel émail, d'une ornementation pleine de charme et d'élégance, qui égalent et surpassent même celles de Moustiers[1].

Les Italiens n'ont pas été seulement à Lyon et à Brou ; on les a retrouvés au seizième siècle dans le Forez. Un des della Robbia, Girolamo, le troisième fils d'Andrea della Robbia, y aurait travaillé en 1559.

Girolamo (Jérôme)[2], appelé en France par François I[er] à la fin de 1527, fut chargé par ce prince d'élever le châ-

[1] Voir planche 12.

[2] Girolamo della Robbia était né le 9 mars 1488.

teau du bois de Boulogne (le château de Madrid), que sa décoration extérieure, polychrome, de terre cuite émaillée, a rendu célèbre. Philibert de l'Orme, jaloux du maître italien, réussit à l'écarter et Girolamo retourna à Florence vers 1553. Aussitôt après la mort de Henri II, le Primatice remplaça Philibert de l'Orme et della Robbia fut rappelé. Il quitta l'Italie en 1559, mais ne revint à Paris qu'en 1560. On ignore où Girolamo s'est arrêté et a travaillé en France, en 1559-1560, avant de poursuivre l'achèvement de la décoration du château de Madrid qui ne fut terminé qu'après sa mort[1].

Il est possible que Girolamo della Robbia ait conduit quelque entreprise dans notre région. Le Dr Noëlas, l'auteur de l'*Histoire des faïenceries roanno-lyonnaises*, a eu, paraît-il, en sa possession des feuillets d'un compte de 1559-1560, dans lequel il était fait mention de travaux de « Jhérosme de la Robie » [2]. « Il y avait autrefois dans une collection à Montbrison, dit M. Noëlas, dans son *Histoire*, un plat finement gondolé ou petit *tondino* trouvé dans le Forez et portant signature d'un della Robbia et la date 15... [3] ». Nous devions faire mention de ces

[1] Girolamo della Robbia est décédé au château de Nesle, le 4 août 1566.

[2] *Histoire des faïenceries*, 1883, p. 21. — Le Dr Noëlas, qui se proposait de publier ces feuillets, avait ajourné de rechercher à quels travaux l'article du compte se rapportait; les feuillets ont été perdus, et nous n'avons pu obtenir sur eux aucun renseignement certain.

[3] *Histoire*, p. 22. — Aucun des amateurs de la région lyonnaise et forézienne n'a connu cette pièce que sa signature rendait si inté-

assertions ; nous ne croyons pas, à dire vrai, qu'elles puissent être retenues.

Si nous doutons fort de la présence de Girolamo della Robbia dans le Forez en 1559, il est certain qu'un potier de terre italien a été employé à la même époque au château de La Bastie. Dans le jardin du château s'élevait un pavillon qui était décoré de sculptures de terre cuite non émaillées. On en a conservé quelques-unes. Ce sont de grands mascarons dans le style italien, modelés avec largeur et hardiesse [1]. Ce potier modeleur, Italien suivant nous, avait dû travailler en France, car on observe en ses ouvrages l'influence de notre goût.

Marryat a avancé que « Nevers est regardé comme le lieu le plus ancien de France où se soit fabriquée la faïence émaillée... L'établissement de la fabrication en France de la majolique sous le nom de faïence remonte, dit-il, au temps de Catherine de Médicis... Cette reine ne parvint pas à créer une manufacture de majolique avant l'arrivée de son parent Louis de Gonzague. Ce dernier, lors de son installation dans le duché de Nevers, appela des artistes italiens qui, ayant trouvé des matériaux propres à faire la majolique, réussirent dans toutes leurs tentatives et produisirent une très belle poterie [2] ». C'est une vieille histoire

ressante. Quant à nous, nous croyons que ce plat était le produit d'une supercherie.

[1] Voir *le Château de La Bastie d'Urfé et ses seigneurs*, 1886, pl. 33. — Un mascaron, tête de femme correcte et d'un beau caractère, est au musée de Lyon.

[2] J. Marryat, *Histoire des poteries, faïences et porcelaines*, édition de d'Armaillé et Salvetat, 1866, t. I, p. 233 et 234.

que nous ne pouvions pas ne pas rappeler et qui nous conduira à établir que les potiers de Nevers ont été parmi les derniers venus. Cette histoire est d'ailleurs mise hors de doute par la dédicace, offerte au duc par un Nivernais, Gaston de Claves, de son ouvrage intitulé : *Apologia Argiropeiae et Chrysopeiae...*, publié à Nevers en avril 1590. Gaston de Claves fait mention dans cette dédicace des *figulinae et encausticae artis artifices egregii, jussu* (du duc) *arcessiti* (p. 9)[1]. En fait, l'art de la terre n'a été introduit à Nevers que de 1580 à 1590. Louis de Gonzague épousa en 1565 Henriette de Clèves, l'aînée des filles du dernier duc de Nevers et fut fait, après son mariage, « duc de Nivernois et de Rethel ». Le premier potier de terre qu'on connaisse à Nevers est Scipion Gambin (..1590-1592), que nous avons lieu de croire sorti d'un atelier de Lyon, et c'est un des Conrade qui fut, dans les dernières années du seizième siècle, le véritable fondateur de la fabrique de Nevers[2].

Un « esmailleur de terre, demeurant en la paroisse Notre-Dame de Sotteville-lez-Rouen », Masseot Abaquesne, appliquait, dès 1535 (le fait est presque certain), l'émail d'étain aux ouvrages de terre, et un des plus beaux qui

[1] *Figulinae artis artifices*, les potiers de terre.

[2] Les Conrade étaient originaires d'Albissola, village situé près de Savone. Un d'eux, Dominique, gentilhomme, reçut de Henri II, en 1598, des lettres de naturalisation. En 1602, trois frères Conrade, Dominique, Baptiste et Augustin, maîtres potiers de vaisselle de faïence, sculpteurs en terre de faïence, étaient établis à Nevers et associés. (L. Du Broc de Segange, *La faïence, les faïenciers et les émailleurs de Nevers*, 1863.)

restent de lui, le pavement du château d'Écouen, est daté de 1542. La gourde décorée de *grotesques*, aux armes d'un abbé de Lisieux, qui est au musée de Sèvres, ouvrage véritablement charmant de tout point, est très probablement l'œuvre de ce maître si habile, qui vécut pauvre et mourut pauvre[1]. Cette gourde témoigne de l'indépendance, de la hardiesse et de l'excellence de l'art français à cette époque.

A Lyon, à Brou, n'a-t-on pas, dans l'ordre des dates, devancé Masseot Abaquesne?

Le pavement de l'église de Brou est de 1530.

A Lyon, les Florentins Benedicto Angelo de Laurent, Baptiste de Grégoire, Bastien d'Anthony et son frère, ainsi que le maître Georges, faisaient des pots de terre à la façon de l'Italie à partir de 1512. Le Génois Sébastien Griffo fabriquait en 1556 de la vaisselle de terre d'après les procédés et dans le goût des Italiens.

L'année 1512 est à peu près au milieu de cette période bi-séculaire, glorieuse pour Lyon et marquée par tant de travaux féconds. Au cours de ces deux siècles, ont été fondées et ont progressé, dans des conditions imprévues de vigueur et de supériorité, des industries ou plutôt des arts, auxquels Lyon a dû une partie de sa célébrité et de sa fortune : l'impression et l'ornementation des livres, l'orfè-

[1] On a signalé l'importation à Rouen de pièces de vaisselle blanche et de vaisselle peinte « de Faenze ». On n'a la preuve de cette importation que pour 1567, il n'en a pas été fait mention antérieurement.

vrerie, la fabrication des meubles et le tissage des étoffes de soie. « Le goût, comme l'a dit Schiller, en un style assez étrange, avait étendu sur le besoin physique son voile adoucissant,... et, sur les ailes du goût, l'art mercenaire qui rampait dans la poudre prit son essor... Le mérite spirituel de l'art fut d'un grand poids et exerça une action dominante sur le marché bruyant du siècle[1]. » Cette influence ne fut nulle part en France plus marquée qu'à Lyon; l'art, autant que la liberté, devait faire sa fortune.

En 1512, l'art de la faïence commençait à être exercé dans notre ville; on a vu, au cours de cet essai, par quelles vicissitudes singulières il a passé et quelle place il occupe dans l'histoire du travail à Lyon.

[1] *Esthétique*, traduction d'Ad. Regnier, 1873, p. 306.

NOMS DES POTIERS DE TERRE ET DES PEINTRES

CITÉS DANS CE TRAVAIL

LES

POTIERS DE TERRE

ITALIENS

A LYON AU SEIZIÈME SIÈCLE

OUVRAGES DE M. NATALIS RONDOT

SUR LES ARTS ET LES ARTISTES A LYON

Les Artistes et les Maitres de métier de Lyon au quatorzième siècle. 1882. 1 grand in-8°.

Les Artistes et les Maitres de métier étrangers ayant travaillé a Lyon. 1883. 1 grand in-8°.

Les Protestants a Lyon au dix-septième siècle. 1891. 1 vol. grand in-8°.

Les Peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. 1888. 1 vol. grand in-8°.

Les Sculpteurs de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. 1884. 1 grand in-8°.

Jacques Morel, sculpteur lyonnais (1417-1459). 1889. 1 grand in-8°, avec trois planches.

La Médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs : Louis Le Père, Nicolas de Florence et Jean Le Père (1494). 1885. 1 grand in-8°, avec une planche.

Jean Marende et la médaille de Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche. 1883. 1 grand in-8°, avec une planche.

Jéronyme Henry, orfèvre et médailleur a Lyon (1503-1538). 1892, 1 grand in-8°, avec une planche.

Jacques Gauvain, orfèvre, graveur et médailleur au seizième siècle. 1887. 1 grand in-8°, avec cinq planches.

Jacob Richier, sculpteur et médailleur (1608-1641). 1885. 1 grand in-8°, avec une planche.

Lalyame, Hendricy et Mimerel, sculpteurs et médailleurs a Lyon au dix-septième siècle. 1888. 1 grand in-8°, avec trois planches.

Claude Warin, graveur et médailleur (1630-1654). 1888. 1 grand in-8°, avec dix planches.

Nicolas Bidau, sculpteur et médailleur a Lyon (1622-1692). 1887. 1 grand in-8°, avec une planche.

Les Graveurs du nom de Mouterde et le Monnayage du métal de cloche pur a Lyon. 1880. 1 vol. grand in-8°.

Les Maitres particuliers de la Monnaie de Lyon. 1889. 1 grand in-8.

La Monnaie de Vimy ou de Neuville, dans le Lyonnais. 1890. 1 grand in-8°.

Les Orfèvres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. 1888. 1 grand in-8°.

La Céramique lyonnaise du quatorzième au dix-huitième siècle. 1889. 1 grand in-8°, avec deux planches.

Les Potiers de terre italiens a Lyon au seizième siècle. 1892. 1 vol. grand in-8°, avec douze planches.

L'Art du bois a Lyon au quinzième et au seizième siècle. 1889. 1 grand in-8°.

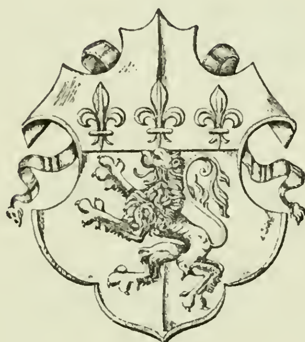
LES

ITALIENS

A LYON AU SEIZIÈME SIÈCLE

PAR

CORRESPONDANT DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE



LYON
IMPRIMERIE PITRAT AINÉ
Alexandre REY Successeur
4, RUE GENTIL, 4

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
L. ALLISON & Cie
29, CITÉ D'ANTIN, 29

M DCCC XCII

LISTE DES PLANCHES

A. HÉLIOGRAVURES

CARREAUX DE BROU

FAÏENCE DE NÎMES

FAÏENCE DE LYON

B. PHOTOGRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

Lyon. — Imp. Pitrat Ainé, A. Rey Successeur, 4, rue Gentil. — 4740


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 15 18 12 020 8